

Trabajo Fin de Máster

Risit Amor: masculinidad en los Amores de Ovidio

Autor

Alejandro Pina Terraza

Director

Dr. Alfredo Encuentra Ortega

Facultad de Filosofía y Letras
2018-2019

Resumen

El presente trabajo responde al interés general por la afectividad, el amor y la sexualidad en la literatura grecorromana y, dentro de ese marco, al interés por la masculinidad en la latina. Publio Ovidio Nasón, dentro de su ficción literaria, asumió las personalidades de los elegíacos anteriores y del precursor Catulo para labrar una identidad literaria que, a grandes rasgos, podríamos denominar extrema: amor, violencia, celos, sometimiento, inseguridad y tristeza recorren en un cosmos sentimental la colección de *Amores*. Queremos aquí dar una visión relativamente determinada, dispuesta a encontrar los distintos colores que va adquiriendo esa masculinidad literaria. Para ello, nos hemos servido de una lectura lineal partiendo de la asunción de que es posible entender la obra como un relato del enamoramiento, decepción y asunción de una nueva dinámica amorosa respecto a Corina, la amada por excelencia del poeta.

Palabras clave: amor, masculinidad, *Amores*, Ovidio, Corina, sexualidad.

Abstract

The present work responds, in general terms, to an interest about affectivity, love and sexuality in Graeco-Roman literature and, more specifically, to the interest about the manliness of this kind in Rome. Publius Ovidius Naso, within his literature fiction, embodies the personalities of previous elegiac authors and Catullus' work in order to shape a literary identity that we could define as extreme: love, violence, jealousy, subjection, insecurity and sadness run the *Amores* collection in a sentimental cosmos. Here, I want to give a vision relatively determined, willing to find the diverse colors which this literary masculinity is acquiring. For that, I purpose a linear reading, starting from the assumption of a new loving dynamic about Corinna, the poet's main loved *puella*.

Keywords: love, manliness, *Amores*, Ovid, Corinna, sexuality.

Índice

Introducción.....	I
1. Sexualidad en Roma.....	1
1.1. Situación de la mujer.....	1
1.2. El matrimonio.....	9
1.3. La <i>virtus</i> : ser un hombre.....	12
2. <i>Amores</i> de Ovidio.....	23
3. Masculinidad en <i>Amores</i>	28
3.1. <i>Militat omnis amans</i> : enamoramiento.....	29
3.2. <i>Donec eras simplex</i> : decepción amorosa.....	44
3.3. <i>Sed ne sit misero scire necesse mihi</i> : aceptación y sumisión.....	63
4. Conclusiones.....	66
Bibliografía.....	69

Introducción

La Antigüedad nos ha dejado un auténtico catálogo de autores que han immortalizado el amor desde los primeros resplandores de Grecia hasta los días en los que se cimentaba el Imperio Romano. La épica, la tragedia, la comedia, los epigramas, la poesía elegíaca e incluso la novela son los géneros literarios que pudieron acoger, entre otros temas, las historias de amores que tanto deleitaban o escandalizaban a las sociedades de Grecia y Roma. Desde la despedida de Héctor y Andrómaca en la *Ilíada* (VI, 441-465) hasta los amores de novelas eróticas como *Dafnis y Cloe* de Longo de Lesbos (s. II d.C.), las relaciones amorosas y la sexualidad han sido objeto tanto de dioses como de hombres e incluso fue materia que se trató dentro del propio derecho romano. En este estudio nos queremos centrar en la particular masculinidad que Ovidio denota y connota en la colección elegíaca de *Amores*.

No obstante, como ya hemos dicho, la historia del amor en la literatura antigua se remonta muchos siglos atrás. Safo de Lesbos fue, sin duda, una de las primeras voces en hablar del amor en primera persona, de *sus* amores. Conviene mencionar a la inmortal poetisa de la isla de Lesbos porque en su obra no encontraremos un motivo, una dinámica, que se repetirá en la literatura posterior e incluso se invertirá en cierta manera en la poesía elegíaca latina. Hablamos de la dominación del hombre sobre la mujer, como muy bien verbalizará Anacreonte al referirse a su amada como “potra tracia” en su poema 78 y que también hizo en su momento el propio Alcmán (fr.1.45-48): δοκεῖ γὰρ ἡμεν αὐτὰ / ἐκπρεπῆς τὼς ὥπερ αἴτις / ἐν βοτοῖς στάσειεν ἵππον / παγὸν ἀεθλοφόρον καναχάποδα, “pues parece, en efecto, / sobresaliente así por sí misma como si uno / entre animales colocara una firme yegua / ganadora y con resonantes cascos”. La referencia a la mujer como potra, como una yegua a la que hay que domar, es una metáfora de la dominación masculina sobre la mujer. Esta dominación, tanto metafórica como real, no la vemos en ninguno de los fragmentos que conservamos de Safo: es una creación del poeta varón dentro de un mundo patriarcal y marcará la posterior concepción del amor.

La idea de la dominación masculina es innegable en las sociedades patriarcales como las de Grecia y Roma. Los temas del sexo y la sexualidad en la Antigüedad grecorromana los conocemos principalmente por la visión desde el prisma de la elite masculina (Chrystal, 2017: 12). Sin embargo, en la poesía elegíaca latina ocurrirá algo

muy interesante: la inversión de este esquema dentro de la temática amorosa, esto es, que el hombre pase a ser el dominado y la mujer la que domina, muy bien expresado por la lengua latina, la *domina*, y por el tópico literario del *servitium amoris*. Ser dominador y dominado, las partes activa y pasiva, han condicionado la forma de ver la sexualidad en la Antigüedad desde la modernidad. Esas taxonomías no siempre son tan radicales. Antes de eso, consideramos necesario un breve repaso sobre la sexualidad del hombre y de la mujer en la Roma del tiempo que nos interesa, a saber, los últimos años de la República y los primeros del Principado. Aunque hablemos de “masculinidad literaria”, es evidente que el tipo de amor que se cuenta y el tratamiento que recibe el sexo son hijos de ese momento histórico. Por ello, debemos entender cómo se planteaban las relaciones para comprender las connotaciones de lo que relatará Ovidio en *Amores*, su primera obra poética publicada en la que, como veremos, gran parte de su identidad poética se despliega para ofrecer un panorama general de lo que después quedará desarrollado en obras como las *Heroidas*, el *Arte de amar*, los *Remedios* o incluso su obra maestra, *Las Metamorfosis*.

Para ofrecer una visión de nuestro tema para a continuación profundizar en él, proponemos un comentario a partir de una lectura lineal de la obra. Para tener éxito en nuestro cometido, será muy productivo trazar una contextualización, un marco metodológico, combinando literatura, derecho romano y atención a momentos históricos que condicionaron en gran medida la masculinidad que Ovidio caracteriza. Los ideales de una sociedad cambian con el tiempo y las instituciones pretenden establecer un orden social, en este caso, para nuestro interés, un relato oficial de las relaciones heterosexuales reproductivas que no siempre se cumple, sobre todo cuando esas instituciones las personifica una sola persona, como fue Augusto. Además, frente a estos amores, la contrapartida institucional más clara es el matrimonio porque fue un lugar que nunca se concibió para el amor en Roma.¹ Además, el interés académico por las identidades sexuales despertó a finales del siglo pasado, enmarcado en el interés más general por estudiar las fuentes clásicas desde una perspectiva LGTBI, especialmente a partir de la publicación de *La historia de la sexualidad* de M. Foucault, en concreto, la aparición de su segundo volumen, *El uso de los placeres*, en 1985.

¹ De hecho, incluso en nuestros días en algunas sociedades sigue sin serlo.

Para el texto de Ovidio, seguiremos la edición de *Amores* es la de G. Showerman en Harvard University Press.

1. Sexualidad en Roma

La familia romana aristocrática (*equites* y senadores) estaba gobernada de forma indiscutible por el *pater familias*. Este no solo gobernaba la familia, sino todo el ámbito doméstico: el poder del *pater familias*, la *patria potestas*, se componía a su vez de la *manus* sobre la esposa y la *dominica potestas* sobre los esclavos. Además, él mismo gozaba de la condición de *sui iuris* (Cantarella, 2016: 419), es decir, el cabeza de familia era a efectos legales un individuo “de su propio derecho”, independiente. No ocurría lo mismo con la mujer, que se esperaba que quedase sometida a esa omnipotencia masculina,² primero como hija y luego como esposa; es más, en ausencia del padre o del esposo, se les asignaba un tutor, tal y como atestigua Gayo en sus *Instituta*: *Uxori, quae in manu est, proinde ac filiae, item nurui, quae in filii manu est, proinde ac nepti tutor dari potest*, “A la esposa, que está en la *manus*, igual que a la hija, igualmente a la nuera, que está en la *manus* del hijo, lo mismo que a la nieta, es posible que se les conceda un tutor” (Gai.*Inst.*1.148). Este pasaje nos ilustra sobre el verdadero alcance del poder paternal: no solo había que hacerse cargo de la esposa y la hija, ¡también la nueva y la nieta eran responsabilidad del *pater familias*!

1.1. La situación de la mujer

Entender las exigencias morales que giraban en torno a la mujer supone remontarnos a una de las figuras claves de la feminidad romana, Lucrecia. Esta mujer de los tiempos de la fundación de Roma representa el paradigma absoluto de la matrona romana, de la mujer ejemplar que debe ser madre, esposa de un solo hombre, *univira*, y permanecer en casa hilando y tejiendo la lana (Liv.1.58), es decir, recluida en el ámbito privado frente al hombre,³ cuyo ámbito era el público. Moralmente, esta esposa debía ser fiel para con su marido y para con la familia⁴ que conformaban juntos. En último

² Hubo algunos momentos en la Antigua Roma en los que las mujeres pudieron gozar de la independencia: el caso de las vestales, que tras treinta años de servicio podían dejar su sacerdocio y convertirse en mujeres libres o, con Augusto, que ideó el *ius tria liberorum*, la madre de tres hijos conseguía su libertad a cambio de nutrir las filas de la maquinaria imperial preferiblemente con varones.

³ El paralelo griego, por supuesto, es el de Penélope aguardando en la casa de Ítaca el regreso de su esposo Odiseo.

⁴ La *familia* era, pues, el grupo de personas que estaban sometidas al *pater familias* por naturaleza o por derecho, *natura aut iure*: por naturaleza, los descendientes de primera y segunda generación y por derecho, la esposa y los esclavos (Cantarella, 2016: 419). Como vemos, el poder del *pater familias* tiene

término, ella tenía que mantener la *pudicitia*, un valor que podríamos explicar como la propiedad sexual y la castidad (Chrystal, 2017: 14), debida al *mos maiorum*, a la “tradición de los antepasados”. El matrimonio tradicional no solo podía consistir en un rito muy concreto para sellar la unión entre hombre y mujer, sino que conllevaba a su vez un cambio en la condición jurídica de la mujer: su *manus* pasaba del control paterno al del marido (de hombre a hombre), quien a su vez tendrá que convertirse en un nuevo padre. De hecho, esta fidelidad a su nueva familia debía alcanzar un grado de entrega absoluta: del mismo modo que tradicionalmente el *pater familias* tenía, dentro de su *patria potestas*, el derecho de matar a sus hijos sin consecuencias, la propia esposa podía llegar a corresponder esta potencia dándose muerte. Por esto mismo Lucrecia es el paradigma absoluto: tras ser violada, ella misma decide poner fin a la deshonra propia y familiar suicidándose. Un ejemplo histórico —y relativamente cercano al tiempo de *Amores*— de este alto grado de compromiso lo encontramos en la esposa de Marco Antonio, Fulvia, que, pese a saber que su marido había estado recorriendo Italia haciéndose ver con la mima Volumnia, la Licóride del poeta elegíaco Galo, y a pesar de que en Oriente mantenía una relación con Cleopatra VII,⁵ obedeció la orden de su esposo de reunir tropas en Perugia y enfrentarse contra los hombres de Octaviano, el futuro Augusto (Dio Cass.44-50) (App.B Civ.532-549).

Lucrecia es, por tanto, lo que se espera de la mujer aristócrata desde la tradición romana. En los años en los que Ovidio comenzaría a frecuentar círculos poéticos que corresponderían a sus intereses literarios mucho mejor que las esperanzas políticas puestas en él por parte de su padre, la matrona republicana seguía siendo un ideal a alcanzar entre las clases altas pero quizá no de forma tan mayoritaria como podríamos pensar. Debemos reparar en que el matrimonio, que en la actualidad es definido por el Diccionario de la Real Academia Española como la “Unión de hombre y mujer, concertada mediante ciertos ritos o formalidades legales, para establecer y mantener una comunidad de vida e intereses”, en Roma podría ser definida en todo caso como “Unión de hombre y mujer, concertada mediante ciertos ritos o formalidades legales, para establecer y mantener la *gens* de él”. Hablaremos más adelante de esos ritos o formalidades pero debemos tener muy presente que, en las altas esferas de la sociedad romana, el matrimonio seguía siendo una relación “paritoria”, reproductiva. Entonces,

una doble naturaleza. Al parecer, originalmente se hablaría de un poder único, del *mancipium* (Cantarella, 2016: 419), a partir de *manus*, “mano” y *capio*, “coger”.

⁵ De esta relación fueron fruto Alejandro Helios y Cleopatra Selene.

¿dónde quedaba el amor que ya hemos mencionado? Dido, una reina implacable que mantenía un respetuoso recuerdo de su marido difunto, solo es derrotada por la voluntad de Venus y del pequeño Cupido, protectores de Eneas, de quien se enamorará hasta el punto de dar su vida por el joven que llevará la estirpe troyana a Italia (Verg.*Aen.*4). ¡Dido y Eneas no se casan aunque ella llegue a pensar que la unión sexual en la cueva lo implica! La situación es antitética con la tercera mujer en la vida del héroe, Lavinia, la hija del rey Latino, que responde a un matrimonio por conveniencia.

Ya hemos dicho que el amor, en general, no tenía su lugar en el matrimonio, aunque existía la denominada *affectio maritalis*, lo que podríamos traducir por “afecto conyugal” y que consistía en la voluntad afirmativa de querer ser marido y mujer (Cantarella, 2016: 425). Por supuesto, ¿cómo no iba a respetar un hombre a la madre de sus hijos, de los herederos que le honrarían una vez muerto?⁶ De hecho, lo que hoy en día nos puede parecer con toda claridad machista, esta relegación de la mujer al plano privado, a tener hijos y cardar y tejer la lana, en la Antigüedad se entendía como la protección blindada de la mujer por parte de la sociedad en general y por los hombres cercanos a ella en concreto.⁷ Esta se justifica por la propia concepción de la naturaleza de la mujer en el ideario romano tanto en su ámbito legendario, donde, en origen, “la mujer era respetada e incluso reverenciada” (Grimal, 2000: 73), como en el contexto del estoicismo romano, pues “los romanos procuraron para siempre a sus compañeras a resguardo de las pasiones” (Grimal, 2000: 73). Esta “protección” se brindaría entonces con consecuencias positivas y negativas. No obstante, no era una postura elegida por la mujer, sino impuesto por la innegable sociedad patriarcal romana. Era la única postura aceptable, la única “construcción de feminidad” que podía tener lugar, a saber, la de la mujer como el “canal casto para la progresión patriarcal” (Sharrock, 2003: 105-6).

Ese “blindaje” del que hablamos es exterior, por parte de los hombres a estas mujeres, y también interior, la educación que se procuraba en las clases altas pudo ser más atenta de lo que sospechamos en el caso femenino, aunque indudablemente la masculina era más profunda. Conviene recordar las fases de la educación romana: se distinguía una educación “primaria”, el *litterator*; una secundaria, la de los *grammatici*

⁶ No es lugar para extendernos en este punto pero es importante recordar que la idea de inmortalidad en la Antigüedad no es la misma que entendemos en la actualidad, se expresaba desde el recuerdo: el olvido era la muerte, honrar a los antepasados era entonces darles más “vida”.

⁷ Tendríamos que considerar entonces hasta qué punto es machista la tendencia paternalista, teniendo en cuenta siempre la distancia en el tiempo.

latini (Marrou, 1985: 326-7) y después, para los que podían permitírselo, estaban los retóricos y sus escuelas. Además, las familias ricas podían pagar un *paedagogus* para su hijo, una suerte de auxiliar o tutor particular de origen griego que le ayudaba con los deberes y cargaba con el material escolar. Parece que las mujeres de familias pudientes podían, por lo menos, llegar hasta el segundo estadio educativo, así lo demuestran personajes históricos como Cornelia, la madre de los hermanos Graco, y Aurelia, la de César (Marrou, 1985: 303). Dentro de las elites, las madres se encargaban de la educación de los niños hasta los siete años (Marrou, 1985: 189). Después era el padre el que asumía el papel de educador y de introductor a la vida pública.

Volvemos a preguntárnoslo: ¿Dónde está entonces el amor en Roma? Como ya hemos visto, Virgilio incluyó un romance en su monumento épico para Augusto, la *Eneida*, y este hecho tiene que ser significativo para nosotros. La relación amorosa es extramatrimonial en el caso de Eneas y Dido, y tiene el final correcto: se acaba para cumplir con el deber del futuro hombre romano. Hay quienes vieron en la pareja de Marco Antonio y Cleopatra la contraparte de esto, el romance extramatrimonial con una extranjera pero con final fatal. Así, se le podría atribuir al que fuese lugarteniente de César el epíteto de *uxorius* (Hor.*Carm.*1.2.20, Ver.*Aen.*4.266), pues Marco Antonio dejó que una extranjera destruyera su romanidad.

Lo habitual en Roma, de nuevo en el caso aristocrático, era que el hombre buscara fuera de su *domus* bien romances, bien satisfacciones sexuales, sean adicionales o no. Es en este punto donde se nos abre un mundo de diversas posibilidades: mujeres que ya no eran matronas, esclavas, libertas, alcahuetas, cortesanas y prostitutas se movían en el mundo de la noche, de los banquetes, de las fiestas. No podemos pensar que este cambio hacia la búsqueda del amor “fuera de casa” se produjera espontáneamente, más bien tenemos que hablar del resultado de un proceso gradual en el que se conjugaron varios factores, entre ellos el contacto con Oriente con la consecuente llegada de intelectuales y artistas griegos a Italia y a la capital.⁸ No solo se produjo una influencia cultural e intelectual de los nuevos habitantes, sino también moral.⁹ En el siglo I a.C., entre las guerras intestinas que se sucedieron, las costumbres

⁸ Recordemos que Roma reaccionó a la presencia de los filósofos griegos y su influencia expulsándolos en el 155 a.C.

⁹ Al respecto de este cambio moral, quizá el ejemplo más extremo nos lo da el *Senatus Consultus de Bacchanalibus* en el 186 a.C., un decreto que buscaba acabar con las celebraciones orgiásticas místicas en honor al dios Baco que no eran propias de Roma.

intramuros iban cambiando. Uno de los pasajes más ilustrativos a este respecto lo encontramos en el *De coniuratione Catilinae* de Salustio. Estas palabras tratan el recuerdo de Sila, uno de los protagonistas políticos y militares de la época, anterior a Catilina, que supone el precedente para el personaje que le interesa a Salustio (Sall.Cat.11.6): *Ibi primum insuevit exercitus populi Romani amare, potare, signa, tabulas pictas, vasa caelata mirari, ea privatim et publice rapere, delubra spoliare, sacra profanaque omnia polluere*; “Allí, por primera vez, el ejército del pueblo romano se acostumbró a amar, a beber, a admirar las estatuas, los cuadros y la cerámica decorada, a robar estas cosas en privado y en público, a espoliar los santuarios y a violar todas las cosas sagradas y profanas”.

El estoicismo más romano parece romperse ante las “nuevas” tradiciones o sofisticaciones más propias de los pueblos de Oriente o, sobre todo, no romanos. Ese *amare* es entonces una novedad que implicaba, como el resto de elementos de la enumeración, un atentado contra la moral tradicional romana, contra lo que había sido Roma hasta ese momento. El verbo en su amplio significado incluía al grupo tan heterodoxo de mujeres que hemos mencionado antes y a los jóvenes que interesaban a los propios poetas, como los casos de Tibulo con Márato (Tib.1.4, 8 y 9) y Catulo con Juvencio (Catul.24 y 29). Sobre las mujeres, Salustio menciona a una de ellas, Sempronia, partidaria de Catilina que asumió las costumbres griegas a través del filohelenismo de la época. Ella era docta tanto en griego como en latín y “cantaba y bailaba más de lo que le era necesario a una mujer proba” (*De Coni. Cat.25.1*). Es evidente entonces que estamos ante un cambio importante en el s. I a.C., pues esta Sempronia pertenecía a la alta sociedad (Garbugino, 1998: 190-191). Ya no tenemos que hablar de un grupo de mujeres ajenas a la vida doméstica: las nuevas maneras eran tanto públicas como privadas, habían irrumpido en el *atrium*. Ellos ya podían dejarse llevar por los excesos desde hacía generaciones, como ya explicaremos más adelante, pero era en estos años cuando ellas se despertaban lentamente en lo que podremos denominar emancipación.

Ovidio, el autor de nuestro interés en este estudio, recoge ciertos ecos en su primera colección elegíaca. Su amada era Corina, llamada así por la poetisa griega homónima, célebre por sus versos de gran complejidad, los denominados “ginocéntricos” (Keith, 2009: 357), y por su excepcional belleza (McKeown, 1987: 21). Es ya llamativo que el nombre de “Corina” sea de origen helénico: la elegía de época de

Augusto prefería los nombres romanos para sus amadas, especialmente aquellos relacionados con el culto de Apolo, relacionado a su vez con el propio Princeps; como, por ejemplo, Licoris, la amada de Galo, Cintia, la de Properico, y Delia, la de Tibulo. Aunque no nos es posible identificar a Corina con un personaje histórico como sí es posible en el resto de elegíacos¹⁰ —estaríamos ante una aportación al género por parte de Ovidio— podemos ver cierta verosimilitud. El propio texto de *Amores* caracteriza a Corina como casada con un hombre al que debe apartar en el banquete (Ov.*Am.*1.4), pero también aparta al propio narrador (*Am.*2.5); “llevada” por una lena (*Am.*1.8), pero también viviendo sola (*Am.*2.7 y 2.8) (Booth, 2009: 66). Es más, ¡Ovidio juega con esta ficción! Concretamente en *Am.*3.12.43-4: *et mea debuerat falso laudata videri / femina; credulitas nunc mihi uestra nocet*, “Y que mi alabanza [a Corina os] había debido parecer falsa; ahora a mí me hace daño vuestra credulidad”. Por lo tanto, Corina es ficticia, una creación del poeta para servirle como herramienta en su despliegue emocional y en la exploración de los motivos elegíacos.

Si nos fijamos en la aparición de Corina en *Amores*, observamos que lo hace en una auténtica epifanía de ensueño, con una *tunica* y con el pelo despeinado, *dividua coma*, en vez de con el recogido que la mujer romana tradicional ordenaría hacer a su esclava (*Am.*1.5.9-10): *ecce, Corinna venit, tunica velata recincta, / candida dividua colla tegente coma*; “He aquí a Corina que viene con el vaporoso vestido desatado, separados los cabellos en su blanco cuello”. El código de vestimenta se ve totalmente alterado: la seda oriental y el pelo sin peinar, rasgo de descontrol emocional femenino.¹¹

No solo las aristócratas experimentarían estos cambios únicamente en cuanto a su moralidad, también a nivel económico y social encontrarán nuevas formas de lograr cierta independencia de los hombres en el caso aristocrático. Respecto a esclavas, libertas y prostitutas tanto de bajo como de alto nivel, la relación que más riqueza podría aportarles sin tener que estar bajo la potencia masculina era el concubinato salvo en el caso de las primeras, las esclavas, pues debían ser liberadas antes. En la Antigua Roma era posible que un hombre acogiera en su propia casa a concubinas. La mujer, por su

¹⁰ La amada de Galo era Licoris, llamada también Cíteris y era la histórica Volumnia, una liberta de Publio Volumnio Eutrapelo (RE 12.218s., 2.9.883); una tal Plania era la Delia de los versos de Tibulo, una mujer casada de origen probablemente plebeyo, y la Cintia de Propertio era una prostituta de lujo llamada Hostia (Apul.*Apol.*10).

¹¹ El hecho de que Corina no tenga en este momento su cabello recogido nos tiene que recordar a la forma clásica de expresar la desmesura sentimental femenina: arrancarse el cabello, destrozarse la vestimenta y arañarse y golpearse los pechos; aunque en este caso sería la visión positiva, erótica.

parte, nunca podría tener cerca a sus amantes extramatrimoniales, al menos no abiertamente, como vemos en Ovidio en el propio texto de los *Amores* y también en su *Ars Amatoria*: había unos códigos, unas *furtivae notae* (Am.1.4.18) que la mujer y su amante conocían, y que, aun así, no evita lo inevitable (Booth, 2009: 64).

Por otra parte, en el caso específico de las esclavas, como hemos adelantado antes, podían tener la “suerte” de ser liberadas por su amo para ser convertidas en concubinas o incluso para casarse en su nueva condición de libertas. Aunque bien es cierto que, como parte de la casa, el *pater familias* podía tomar tanto a esclavos como a esclavas cuando lo deseara, incluso a pesar de que se estableciesen relaciones *contubernales*, de “compañeros”, entre los siervos. Sobre las prostitutas, el género de la comedia ya nos ofrece en los siglos anteriores un vívido retrato de su heterogeneidad, desde las prostitutas de lujo, las cortesanas, hasta las que aguardaban sentadas en pequeños taburetes en callejones para intentar llegar a final de mes (Grimal, 2000: 157-158) (Ter.Eun.934-940), pasando por alcahuetas, mujeres ya curtidas que buscan el beneficio del interés que despertaban las ingenuas novatas en los clientes adinerados, bien jóvenes bien ancianos.

Todos estos personajes, tanto masculinos como femeninos, pertenecían a un teatro de caracteres que se había heredado de Grecia, es decir, se presuponían los personajes antes de que salieran de escena.¹² Esto es todavía más revelador al considerar, además, que al teatro acudía una masa social muy distinta que debía buscar su sitio en los diferentes niveles de las gradas, *caveae*. Esta era espectadora de su propio retrato por más que que la acción dramática se situara en ciudades griegas.

Los habitantes de Roma no solo veían ciudades griegas, como decimos, sino también las sofisitaciones que ya habían fagotizado dentro de la Urbs, como la prostitución. Las nuevas maneras griegas¹³ supusieron la entrada en Roma de costumbres como la del simposio, para el que los hombres romanos podían solicitar a heteras, ἑταῖραι, prostitutas de lujo que sabían cantar y bailar. Los clientes de la hetaera contrataban sus servicios de compañía, una larga sesión de bebida y fiesta que podía no desembocar en un final sexual. Ante todo, la prostitución, de lujo o no, era una salida

¹² Es interesante recordar que los únicos espectáculos que podían ser realizados por mujeres eran los mimos. Precisamente la amada de Galo, Licoris, era una mima que después de estar con el poeta estuvo con Marco Antonio, ¡estando él ya casado con Fulvia y escandalizando a Cicerón! (Filípicas).

¹³ En realidad, “Roma nunca se encontró indemne de la contaminación helénica” (Marrou, 1985: 315).

principalmente económica para esclavas que buscaban su libertad¹⁴ o para las que querían una vejez sin preocupación por el dinero.

Volviendo a las mujeres de la aristocracia romana, ya hemos mencionado a Sempronia, muy ligada a los últimos sucesos históricos de la República, pero hay una que merece todavía más atención por su ligadura inmortal con la poesía latina y por las nuevas maneras que estamos analizando: Lesbia,¹⁵ la histórica Clodia. Ella cristaliza perfectamente lo que hemos estado explicando más arriba. Se trata una mujer de la *gens* patricia Claudia, hermana del famoso Publio Clodio Pulchro¹⁶ que quedó viuda tras su matrimonio con Quinto Cecilio Metelo Celer. Cicerón la atacó en su discurso *Pro Caelio*, una defensa a favor de un enemigo político del pretendido plebeyo que llegó a ser tribuno de la plebe. Precisamente el famoso orador llega a utilizar la *praeteritio* o paralipsis¹⁷ para mencionar ese secreto que debía ser la posible relación incestuosa entre los dos hermanos (Cic.*Cael.*32 y 69): *Quod quidem facerem vehementius, nisi intercederent mihi inimicitiae cum istius mulieris viro—fratre volui dicere; semper hic erro*, “Lo que en efecto haría yo con vehemencia, si no me intercedieran las enemistades contra el marido de esta mujer, perdón, quise decir el hermano, aquí siempre me equivoco”; *Audita et percelebrata sermonibus res est. Percipitis animis, iudices, iam dudum, quid velim vel potius quid nolim dicere*, “Se ha escuchado y comunicado abiertamente en conversaciones. Percibís en vuestras mentes, jueces, ya desde hace tiempo, qué quiero decir o, más bien, qué no quiero decir”.

Clodia concentró a su alrededor un auténtico ejército de hombres que la seguían, de nuevo, según Cicerón (Cic.*Cael.*66). Otras de las palabras referidas a Clodia por el abogado y político fueron tan sutiles como afiladas (Cic.*Cael.*69): *quod profecto numquam hominum sermo atque opinio comprobasset, nisi omnia, quae cum turpitudine aliqua dicerentur, in istam quadrare apte viderentur*, “Puesto que en realidad nunca una conversación y opinión de los hombres había confirmado que todas

¹⁴ La propia comedia latina recoge uno de los orígenes más comunes de la prostitución: el secuestro, como ocurre con la cortesana Tais del *Eunuchus* de Terencio, que era originaria de Rodas pero es llevada a Atenas para convertirse en prostituta ya muy joven.

¹⁵ Respecto a Catulo, no se tiende a considerarlo autor elegíaco pero sí el precursor del género, siendo así el comienzo frente a Ovidio, que sería el final de la elegía erótica latina (Alvar Ezquerro, 1997: 191).

¹⁶ Advuértase que el *nomen* tenía el diptongo “au” monoptongado en “o” para acercarse a la pronunciación latina del vulgo, una decisión deliberada que complementaba su abandono de la clase patricia por la plebeya para ajustar así sus pretensiones políticas dentro del partido de los populares.

¹⁷ Recurso retórico mediante el cual el emisor comunica su voluntad de evitar un tema pero mencionándolo en el proceso.

las cosas que se dijeran de alguna manera sobre el vicio parecía que le encajaban a esta perfectamente”.

Si atendemos a la fuente poética de Clodia, los poemas de Catulo, encontramos que esta moralidad tiene que ver también con la sofisticación intelectual que debían estar experimentando las mujeres romanas aristócratas. El de Verona llamó a la temible Clodia Lesbia (Catull.79) por la afición de ambos a la poesía griega de Safo de Lesbos, es decir, Clodia conocía la lengua y literatura griegas.

Sempronias y Clodia son dos ejemplos de mujeres que se han denominado como escandalosas desde el cálamo de los antiguos romanos porque se han alejado del ámbito privado de la *domus* para acercarse al mundo público reservado para los hombres, pero no fueron las únicas.¹⁸ Como cabe pensar, no todas las mujeres mantendrían estas supuestas pretensiones de poder tan *infames* —precisamente este adjetivo en latín se aplicaba para calificar a las mujeres de vidas indecentes— para el ideario (masculino) romano. Había otros mecanismos para liberarse de la *manus*. Tradicionalmente la mujer estaba siempre amparada por un hombre en lo legal, como ya hemos visto, su padre primero y su marido después. Si no podía contar con ninguno de ellos, le era asignado su hermano mayor y si esto no era posible, un tutor legal, un pariente o amigo cercano de la familia (Grimal, 2016: 32). La función de este era corroborar formalmente las decisiones de la mujer, de hecho, no era necesario su presencia física, tan solo que firmara los documentos correspondientes. En el derecho romano existía la posibilidad de que fuera la esposa quien eligiera a ese tutor mediante un procedimiento jurídico, la *coemptio* (Gai.*Inst.*1.114). Las mujeres divorciadas y las viudas, como Clodia, gozaban de un estatus jurídico particular.

1.2. El matrimonio

La propia institución del matrimonio, así como el divorcio, experimentarán cambios porque progresivamente el rito tradicional de las nupcias irá quedándose en desuso frente a nuevas formas de lo que en la posterioridad los estudiosos han

¹⁸ Valerio Máximo en sus *Dichos y hechos memorables* dedicó el tercer capítulo de su octavo libro a “Las mujeres que ante los magistrados a su favor o al de otros llevaron causas”: Maesia Sentinas, C. Afrania y Hortensia, hija del orador Hortensio (Val.Max.8.3.1-3).

denominado “matrimonio libre”. La búsqueda del amor de la que estamos hablando tiene como contrapartida esta institución.

El matrimonio en Roma es “una de las instituciones más sólidas y respetadas por la sociedad romana” (Grimal, 2000: 71). A pesar de que la sociedad romana fuera patriarcal, no debemos reducir la idea del matrimonio a la condena de la mujer a la esclavitud doméstica. Se trata de una institución muy flexible y que se irá matizando con el paso de los siglos, traduciendo los cambios e inquietudes de las elites y al mismo tiempo democratizándose progresivamente. Esto se debe a que la tradición considera que la mujer era la parte de la unión que “comprometía lo mejor de sí misma” (Grimal, 2000: 74). Como consecuencia, el derecho romano entendía el matrimonio como punto de confluencia entre el derecho divino y el humano (Grimal, 2000: 74). La finalidad última del matrimonio será, por supuesto, la continuación de la *gens* engendrando nuevos herederos, especialmente varones que pasarán a nutrir la maquinaria bélica romana y la administración del territorio (Chrystal, 2017: 13). Tal era esa flexibilidad que incluso se contemplaba la posibilidad de la ausencia del *pater familias*, principal responsable de organizar las nupcias y buscar una candidata propicia a su hijo y a su familia. Esta situación la encontramos en el siguiente pasaje del *Digesto* (23.2.11):

Si filius eius qui apud hostes est vel absit ante triennium captivitatis vel absentiae patris uxorem duxit vel si filia nupserit, puto recte matrimonium vel nuptias contrahi, dummodo eam filius ducat uxorem vel filia tali nubat, cuius condicionem certum sit patrem non repudiaturum.

Si un hijo de alguien que está entre enemigos o bien de uno que se ausenta durante tres años de cautividad o bien, ante tres años de ausencia del padre, tomara esposa o, si una hija toma el velo de desposada, considero que se contraerían un matrimonio o nupcias justos, siempre que a ella un hijo la tomara como esposa o bien se casara la hija de alguien de cuya condición se resolviese que el padre no la iba a repudiar.

Como decimos, el matrimonio se justifica en el seno de la *gens*, de la familia, en tanto que se trata, ya a nivel social más que jurídico, de una unión reproductiva. El matrimonio es, teóricamente, una *societas*, una unión, entre dos partes interesadas de forma afirmativa, es decir, con *concordia* (Chrystal, 2017: 37). Durante toda la historia romana, se consideró que en este tipo de uniones lo más básico era esta voluntad supuesta y libremente afirmativa por ambas partes (Grimal, 2000: 78).

Estas partes fueron patricias durante los primeros siglos de existencia de Roma, bajo el antiguo rito de la *confarreatio*,¹⁹ pues las uniones entre plebeyos y patricios estaban prohibidas (Grimal, 2000: 77) hasta que se publicó la *Lex Canuleia* en el 445 a.E., que las legalizaba, como relata Tito Livio siglos después (Liv.4.1-2; Cic.*De rep.*2.63; Grimal, 2000: 85). No obstante, los plebeyos idearon la *coemptio*, una compra simbólica de la *manus* de la mujer que se legalizaría con esta ley. También existió el matrimonio *per usum*, lo que hoy en día podríamos entender como las parejas de hecho.

Hasta ahora hemos hablado de patricios y plebeyos. Los libertos también tuvieron una situación particular a la hora de formalizar sus enlaces: hasta el último siglo de la República no podían formalizar sus uniones, cuando la mencionada *Lex Canuleia* se amplió a los libertos (Grimal, 2000: 92). Respecto a los esclavos, tenemos que matizar que existía un derecho para el matrimonio inherente a la condición de la ciudadanía romana: el *ius connubii*,²⁰ por lo que los esclavos quedaban fuera de la posibilidad de formalizar sus enlaces. Sus relaciones consistían en el *contubernium*, en ser *contubernales*, “compañeros”. No obstante, el amo tenía el poder de deshacer esas relaciones si lo deseaba (Cantarella, 2016: 420). También podemos mencionar el concubinato como forma de lograr una vida en común en la propia *domus* entre un hombre patricio (incluso senador) y una mujer. De hecho, era un tipo de relación que para los varones jóvenes de esta clase social encajaba perfectamente entre la pubertad y el matrimonio (McGinn, 1991: 338), una forma de iniciarse en lo sexual. El concubinato también servía para aquellas relaciones que a nivel matrimonial podían presentar algún tipo de obstáculo, por ejemplo, los soldados, que no se podían casar mientras estuviesen de servicio. Otra cara del concubinato era la de la relación entre un *dominus* y una esclava que él mismo hubiera manumitido, es decir, una liberta: el concubinato para este caso era la solución más aceptada socialmente (McGinn, 1991: 338).²¹

¹⁹ El rito de la *confarreatio* debe su nombre al *panis farreus*, un pan de escanda que los novios compartían como símbolo del comienzo de su vida en común (Cantarella, 2016: 421).

²⁰ También se puede expresar mediante la fórmula “tener *conubium*”.

²¹ Respecto al concubinato y las leyes de Augusto, parece que el concubinato quedó entre la voluntad reformadora del Princeps y la complejidad jurídica que ya tenía antes de las leyes recibiendo un trato más bien incidental (McGinn, 1991: 339). En todo caso, la *Lex Iulia de adulteris coercendis* del 18 a.E. implicaba la selección de compañeras sexuales para los hombres romanos patricios: solo podían ser concubinas prostitutas, proxenetas, esclavas, extranjeras e incluso adúlteras (McGinn, 1991: 342-3).

Como vemos, el matrimonio como institución y como ideal cambia a lo largo de los siglos de la historia romana democratizándose desde la exclusividad de los enlaces entre patricios hasta las ampliaciones legales para plebeyos y libertos. Después de esos cambios, tenemos que destacar que los últimos años de la República y los primeros del Imperio con el Principado son únicos por la proliferación de divorcios (Grimal, 2000: 93), por los personajes históricos tanto masculinos como femeninos que sacudieron la tradición y por un contexto político y social muy concreto.

1.3. La *virtus*: ser un hombre

Definir la masculinidad como tal en la Antigua Roma supone, como en tantos otros casos, tener que trazar un recorrido por las distintas fuentes literarias y epigráficas que conservamos. Como defendemos, hay cierta ansiedad por la masculinidad en la obra de *Amores* de Ovidio: el fantasma de su definición sobrevuela sus versos; se produce tanto la inclusión dentro de lo que podemos denominar masculinidad “hegemónica” como la oposición a esta (Sharrock, 2002: 102).

Para empezar, la etimología de *virtus*, evidentemente relacionada con *vir*,²² “hombre”, “varón”, y un elemento de sufijación que nos permitiría traducir la palabra en un sentido literal por “lo propio del hombre” y, a partir de ahí, “valor” militar, guerrero. La traducción por “virtud” como se entiende en el Diccionario de la Real Academia, como “Disposición de la persona para obrar de acuerdo con determinados proyectos ideales como el bien, la verdad, la justicia y la belleza”, es decir, con una acepción ética, se debería especialmente a Séneca en el s. I d.C.

En primer lugar, tenemos que tener en cuenta que *vir*, “hombre”, “varón”, no es lo mismo que *homo*, “hombre”, “persona”, “ser humano”: los esclavos y los niños no son *viri*, no poseen *virtus* (McDonnell, 2006: 159-160); los segundos en tanto que deben aguardar a asumir la *toga virilis* y demostrar en público que son hombres.

Virtus es la palabra clave en el vocabulario latino en relación con la masculinidad romana, prácticamente un sinónimo de “romanidad” (Chrystal, 2017: 96). Respecto a las mujeres, es muy raro encontrar el término aplicado a ellas²³ y suele

²² La raíz indoeuropea es *uiH-ro- (de Vaan, 2008: 681).

²³ Pero no imposible, por ejemplo, entre otros: Plauto en *Amph.* 925 hace que Alcmena juegue con la *virtus* en una cómica inversión de papeles; Cicerón en *Rosc. Am.* 27 aplica *virtus*, *fides* y *diligentia* a

usarse prácticamente como sinónimo de otros valores como *fortitudo* o *fides* (McDonnell, 2006: 164). *Virtus* no aparece siempre ligada a varones, sino que llega a aplicarse a mujeres, dioses, animales o ideas abstractas (McDonnell, 2006: 3-4). Durante bastante tiempo la filología clásica ha considerado que *virtus* es un ideal inalterable y que desde sus orígenes tendría una amplitud semántica, constituiría así un “all-embracing concept”.

El incumplimiento de un ideal tradicional, salirse de él, permite trazar mejor ese ideal y sus límites. La *virtus* es, en general, lo que caracteriza el comportamiento de un hombre y, como hemos dicho, de la propia romanidad, pues consistía en mantener la integridad sexual, esto es, mantenerse siempre como la parte activa, dominante (Chrystal, 2017: 96). En Roma, fue un valor proveniente de la filosofía griega que llegó a formar parte del pensamiento tradicional romano para después llegar a ser convertido en divinidad y representado como tal. *Virtus* se consideró uno de esos rasgos esenciales que permitieron que Roma se convirtiera en el centro del mundo (McDonnell, 2006: 2). El término *virtus* tiene un verdadero viaje histórico en cuanto a su significado que las inscripciones hacen visible: la *virtus* del latín preclásico se aplica a la literatura de la república tardía e imperial (McDonnell, 2006: 3-4).

En la época preclásica, esto es, antes de Cicerón,²⁴ encontramos la acepción marcial que ya hemos explicado. El mismo Cicerón es quien nos transmite las noticias de esta valentía guerrera. Así, por ejemplo (Cic.Leg.2.60): *Illa iam significatio est laudis ornamenta ad mortuos pertinere, quod coronam virtute partam et ei, qui peperisset, et eius parenti sine fraude esse lex inpositam iubet*; “La señal es que corresponda la decoración laudatoria a los muertos, la ley ordena que la corona sea adquirida por la *virtus* para este, quien hubiese perecido, y también que le sea impuesta sin fraude al padre”.

Otra fuente de información que no debemos despreciar para conocer el mundo arcaico romano es la comedia de Plauto. Al abordar su obra en busca de los significados que un romano podía entender para determinado término, tenemos que tener presente que el comediógrafo despliega una serie de connotaciones. Encontramos el término *virtus* en situaciones ambiguas (McDonnell, 2006: 15). Detengámonos brevemente en

Cecilia Metela porque rescató a un hombre de unos asesinos y, de nuevo, Cicerón aplica la *virtus* a su propia hija en *Fam.*14.1.

²⁴ Consideramos que el año del consulado de Cicerón es el punto de inflexión a partir del que hablamos de latín clásico por sus *Catilinarias* (Kytzler, 1997: 337).

una de ellas, en una de sus piezas, *Amphitruo*,²⁵ donde encontramos *virtus* con ese valor “físico”²⁶ y marcial pero también hay pasajes en los que aparece alejada de esa noción. Esta comedia trata los acontecimientos que envuelven el nacimiento del héroe Hércules: Zeus engaña a Alcmena disfrazándose de su esposo, Anfitrión, que vuelve de la guerra y yace con ella en una noche alargada por las estragemas del mismo dios. En estos pasajes seleccionados nos situamos en la primera escena del primer acto, Sosias, el esclavo de Anfitrión, recuerda la expedición de su amo contra el pueblo de los teléboas en un monólogo (*Amph.*190-192 y 211-215):

SOSIAS—Quod multa Thebano pop[u]lo acerba obiecit funera,
id ui et uirtute militum uictum atque expugnatum oppidumst,
imperio atque auspicio eri mei Amphitruonis maxume.

[...]

Haec ubi Telobois ordine iterarunt quos praefecerat
Amphitruo, magnanimi uiri freti uirtute et uiribus
superbi nimis ferociter legatos nostros increpant,
respondent bello se et suos tutari posse, proinde uti
propere <irent>, de suis finibus exercitus deducerent.

SOSIAS—Esta ciudad que muchos amargos funerales puso al pueblo tebano, por la fuerza y la *valentía* de los soldados²⁷ ha sido derrotada y conquistada principalmente por el mando y el auspicio de mi amo Anfitrión.

[...]

Cuando los que Anfitrión había puesto al mando contaron estas cosas en orden a los teléboas, hombres de gran espíritu confiados en su *valentía* y sus fuerzas, soberbios con mucho, increpan con arrogancia a nuestros mensajeros, responden que con la guerra pueden salvarse a sí mismos y a los suyos, pues acudirían rápidamente, harían salir al ejército de sus fronteras.

Se discute especialmente este segundo pasaje, *virtus* parece irónico por la composición *freti uirtute et uiribus*, “confiados en su *valentía* y sus fuerzas”, y porque,

²⁵ *Amphitruo* trata de Anfitrión y del engaño que Zeus hace al disfrazarse como él y alargar la noche para acostarse con Alcmena, la esposa de este, y futura madre de Hércules.

²⁶ En inglés, *physical courage* (McDonnell, 2006: 15).

²⁷ Adviértase la fuerza de *ui et uirtute militum*: por si hubiera alguna duda, el significado de *virtus* queda aquí completamente delimitado por este genitivo que complementa también a *vi*, la fuerza.

además, está hablando el esclavo Sosias, un hombre que no pertenece a la sociedad y que no es tal ante los ojos romanos. La sensación de ironía también viene dada a su vez por el ridículo de que estos individuos, los teléboas, una de las tribus responsable de la muerte de los hermanos de Alcmena posteriormente vengada por Anfitrión, ¡solo son capaces de hablar (*iterarunt, respondent*)! El sentido de *virtus* aquí es entonces irónico,²⁸ mientras que en el anterior pasaje vemos que no puede interpretarse de otra forma que no sea la del sentido marcial, guerrero y casi violento por esa relación con la fuerza que también se da en el segundo texto.

Los estudiosos de Plauto han reflexionado sobre la *virtus*. Estos dos pasajes corresponderían a lo que hemos explicado de *virtus* como cualidad guerrera, como ve Eisenhut. Earl, por su parte, defendía un sentido más amplio, moral y político, para *virtus* (apud McDonnell, 2006: 15 y 135). McDonnell, en cambio, es partidario de defender un sentido estricto y más individual para *virtus*. A favor de esta segunda visión podemos ver un pasaje del *Truculentus*. Esta comedia trata de Fronesio, una prostituta que enamora a tres hombres, Diniarco, Estratófanos y Estrábax, y de su engaño “adoptando” a un recién nacido para hacerlo pasar por un supuesto hijo con el militar, Estratófanos, y conseguir así las riquezas traídas en su botín de guerra. Truculento es el esclavo de Estrábax, que recibe ese nombre por su carácter violento y soez. En el pasaje de nuestro interés, Estratófanos hace su aparición en el segundo acto y en la obra en sí con un monólogo que precede a la estratagema de la amada prostituta Fronesio, que consiste en utilizar al hijo de su otro amante Diniarco con otra mujer libre para fingir que es del soldado y aprovecharse así de las riquezas que este ha obtenido en Babilonia. En las palabras del enriquecido vemos el desprecio del hombre de armas hacia el que denomina charlatán (*Truc.493-496*):

ESTRATÓFANES- Strenui nimio plus prosunt populo quam arguti et cati.
Facile sibi facunditatem uirtus argutam inuenit.
Sine uirtute argutum ciuem mihi habeam pro praefica,
quae alios conlaudat, eapse sese uero non potest.

Estratófanos— Los valientes son muchísimo más útiles para el pueblo que los charlatanes e ingeniosos. Fácilmente la *virtus* consigue para sí la elocuencia charlatana.

²⁸ Virtus aparece precisamente como deidad en el prólogo del *Amphitruo*, es la personificación del coraje guerrero (McDonnell, 2006: 20).

Sin *virtus* yo consideraría un ciudadano charlatán como cercano a una plañidera, una que ensalza a otros pero que no puede en verdad ensalzarse a sí misma.

La vinculación de la *virtus* con el ámbito de la oratoria hace pensar que se puede tratar de una noción que va más allá de lo militar. En esta ocasión no hemos traducido el concepto para manifestar esa ambigüedad: ¿“Sin *valentía* yo me tendría a mí mismo como un ciudadano charlatán”? ¿“Sin *excelencia* yo me tendría a mí mismo como un ciudadano charlatán”? Quizá se acercaría más a esta segunda acepción, a esa cercanía con la voz griega ἀρετή. Ya veremos cómo se produce un préstamo semántico del griego.

Un ejemplo de *virtus* en un sentido más específico, en concreto, como “valor para confrontar la muerte”, lo encontramos en la comedia de los *Captivi*. En esta obra, Plauto nos relata la historia de un padre, Hegión, que recupera a sus dos hijos, Tíndaro, que fue secuestrado, vendido por un esclavo suyo fugado y puesto al servicio del eleo Filócrates, y Filopólemo, capturado en una batalla contra los eleos. Tíndaro y Filócrates intercambian sus papeles, Hegión descubre de Filócrates que su hijo Filopólemo está en la Elide y decide mandar a Filócrates (al que, recordemos, cree esclavo) para que interceda y logre así devolver a Filopólemo a su padre. El pasaje de nuestro interés es precisamente las palabras finales que Tíndaro (disfrazado de amo) le dice a Filócrates (su “esclavo”) para conocimiento de su “padre” (en realidad el de Filócrates) justo antes de que emprenda el viaje hacia la Elide. Entre estas palabras (Plaut.*Capt.*406-411):

TYNDARUS— [...] haec pater quando sciet,
Tyndare, ut fueris animatus erga suom gnatum atque se,
numquam erit tam avarus, quin te gratuus emittat manu:
et mea opera, si hinc rebito, faciam ut faciat facilius.
Nam tua opera et comitate et uirtute et sapientia
fecisti, ut redire liceat ad parentis denuo.

TÍNDARO (disfrazado de Filócrates)— [...] Cuando mi padre sepa esto, Tíndaro, cuál es tu disposición sobre su hijo y para él mismo, él nunca sería tan avaro como para que no te conceda agradecido la manumisión y, gracias a mis esfuerzos, si vuelvo de aquí,

actuaré²⁹ para que él obre más fácilmente. Pues gracias a tus esfuerzos hiciste con camaradería, con *virtus* y con sabiduría que yo vuelva con mis padres de nuevo.

En conclusión, en la obra de Plauto, por su parte, *virtus* aparece más de la mitad de las veces con el sentido de valentía (*physical courage*) (McDonnell. 2006: 31) y casi siempre en situaciones moralizantes (McDonnell. 2006: 113). Sin embargo, hay una expresión plautina en la que podemos reparar porque precisamente se aleja de la masculinidad: *virtute deum*. Aquí, *virtus* se aplica a los dioses en una expresión que sirve para agradecer “la suficiencia de la riqueza”, “gracias a los dioses”, se podría traducir como “por medio de los méritos o servicios de los dioses”; hay quien ha visto en esta expresión un refrán (McDonnell. 2006: 96) o incluso una traducción extraída de la Nueva Comedia (McDonnell. 2006: 101).

Una tercera fuente es la epigrafía. Las inscripciones arrojan luz en tanto que encontramos la *virtus* como un término relativamente frecuente, ocupa un lugar importante en los momentos de alabanza y recuerdo de las hazañas de los antepasados (McDonnell, 2006: 33), como los Cornelio Escipiones en sus tumbas próximas la Vía Apia. Por ejemplo, los elogios que vemos en la famosa inscripción del sarcófago de Lucio Cornelio Escipión (250 a.C.)³⁰ son reveladores:

L(ucius) Cornelios Cn(aei) f(ilius) Scipio
Cornelius Lucius Scipio Barbatus Gnaivod patre
prognatus fortis vir sapiensque quouis forma virtutei parisuma
fuit consol censor aedilis quei fuit apud vos Taurasia Cisauna
Samnio cepit subigit omne Loucanam obsidesque abdoucit

Lucio Cornelio Escipión, hijo de Gneo.
Cornelio Lucio Escipión Barbado, hijo de su padre,
hijo varón fuerte y sabio cuya belleza estuvo muy a la par de su *virtus*,
fue cónsul, censor, edil que estuvo ante vosotros, capturó las provincias de Taurasia,
Cisauna y Samnio, subyugó toda la Lucania y trajo rehenes.

La tercera línea de la inscripción nos resume los rasgos de este Escipión: primero el par formado por su fuerza y sabiduría y después el de la belleza, *forma*, y *virtus*. Para

²⁹ Literalmente “obraré”, “haré”.

³⁰ ILLRP 309 = CL I 6-7.

el público romano, estas menciones serían muy extrañas, incluso impensables: ¿por qué un soldado romano, un político, un importante hombre romano en definitiva, destaca en su epitafio su belleza? Aquí podemos ver la influencia del Círculo de los Escipiones que, gracias a su propia biblioteca de obras griegas y a su interés filohelénico, pudo asimilar conceptos como el de la *καλοκαγαθία* o el de la *ἀρετή*.

Por esto mismo podemos entender que aquí *virtus* queda referida a un concepto “interior”, de la misma manera que la fuerza es algo físico, exterior, y la sabiduría, interior; la *forma* volvería a ser cualidad exterior y la *virtus*, interior. Justificar el significado de esta palabra por este recurso retórico, por este paralelismo, puede ser peligroso: McDonnell propone que aquí *virtus* se acerque a la *καλοκαγαθία* (McDonnell, 2006: 34).

Se produce un cambio en la palabra estudiada durante los últimos años de la República. Hablamos de un cambio que el propio McDonnell, pese a su escepticismo, también ve. Son ilustrativos al respecto los textos de César:³¹ existió, por un lado, la *virtus* romana, el concepto marcial propio de los hombres y, por otro, la *virtus* influida por la cultura griega y que se entenderá más bien como un concepto principalmente ético (McDonnell, 2006: 9). Lo propio de los hombres, la masculinidad, tenía inserto este valor pero no toda la masculinidad era *virtus*.

La masculinidad, la hombría, en la mayoría de las culturas no está garantizada por alcanzar una edad, sino que se adquiere ganándola o demostrándola (McDonnell, 2006: 9) en los denominados ritos de paso. Visualmente, la *virtus* se representará en forma de amazona armada y de guerrero montado (McDonnell, 2006: 10). Dentro de esta masculinidad ganada o demostrada, nunca adquirida pasivamente, el servicio militar a la *res publica* ocupó un papel muy importante: en la República en Roma la única manera en la que la mayoría de hombres podía demostrar su masculinidad era precisamente servir a la República (McDonnell, 2006: 11). La destreza marcial era considerada el ideal de comportamiento masculino (McDonnell, 2006: 111).

De hecho, podemos reparar en la constitución de los valores cardinales romanos, pues *virtus* llegó a ser una noción central en su pensamiento. Igual que la *fides* o la *sapientia*, *virtus* probablemente comenzó en un ámbito privado, restrictivo. *Fides*, “confianza”, “lealtad”, era un concepto social, religioso y legal y acabó siendo el reflejo del griego *πίστις*; *sapientia*, “conocimiento práctico”, “habilidad”, terminó

³¹ La traducción, salvo si se indica lo contrario, es propia.

correspondiendo a σοφία, “sabiduría filosófica”, a un estándar ético, un ideal cultural. Tanto estos dos ejemplos como el caso de *virtus* nos permiten justificar ese cambio del campo de referencia de la masculinidad romana (McDonnell, 2006:112). Si seguimos profundizando en la ética romana y las palabras que la definían, encontramos una serie de cualidades “virtuosas”: *prudentia*, *iustitia*, *temperantia* y *fortitudo*.³² Son las *virtutes*, aquí en plural, en contraposición con los *vitia*, sería lo romano frente a lo no romano, al otro. Esta dicotomía es la empleada por Cicerón para caracterizar a Catilina, como podemos ver en el siguiente texto (Cic.Cat.2.25):

[...] ex hac enim parte pudor pugnat, illinc petulantia; hinc pudicitia, illinc stuprum; hinc fides, illinc fraudatio; hinc pietas, illinc scelus; hinc constantia, illinc furor; hinc honestas, illinc turpitude; hinc continentia, illinc lubido; hinc denique aequitas, temperantia, fortitudo, prudentia, virtutes omnes certant cum iniquitate, luxuria, ignavia, temeritate, cum vitiis omnibus; postremo copia cum egestate, bona ratio cum perdita, mens sana cum amentia, bona denique spes cum omnium rerum desperatione confligit in eius modi certamine ac proelio nonne, si hominum studia deficient, di ipsi immortales cogant ab his praeclarissimis virtutibus tot et tanta vitia superari?

[...] pues desde esta parte lucha la vergüenza, desde allí la petulancia; desde aquí la honradez, allí la corrupción moral; aquí la confianza, allí el engaño; aquí la *pietas*, allí el crimen; aquí la perseverancia, allí la locura; aquí la sinceridad, allí la indignidad; aquí la contención, allí el deseo desmedido; aquí, por último, la igualdad, la templanza, la fortaleza, la prudencia; todas las virtudes luchan contra la desigualdad, la desmesura, la malicia, la temeridad, contra todos los vicios. Por último, riqueza contra pobreza, el buen raciocinio contra el ya perdido, la mente sana contra la enloquecida, el optimismo³³ contra la desesperación de todos los asuntos choca de esta manera en un conflicto y batalla, ¿no es verdad que si faltasen los afanes de los hombres, los propios dioses inmortales pensarían que tan grandes vicios son superados por estas ilustrísimas virtudes?

Este es un pasaje especialmente denso en cuanto a materia ética y moral por la proliferación de estos nombres abstractos en tan poco espacio y tan seguidos. Como

³² Hay algunas variantes de esta serie: *ratio* o *sapientia* en lugar de *prudentia* (McDonnell, 2006: 128-9).

³³ Literalmente, “la buena esperanza”.

hemos dicho, Cicerón logra aquí una oposición entre *virtus* y *vitium*, entre el bando verdaderamente romano y el de Catilina, el “otro”. Esta prolongada abstracción se hace más física por la carga deíctica, por el contraste vertebrado mediante las sucesiones de *hinc...illinc*. En cuanto a la pluralidad de *virtutes*, se trata más bien de algo metonímico: las *virtutes* citadas son en realidad partes, dimensiones diferentes, de un todo, la *virtus*. La ἀρετή griega se entiende también como un total constituido por otros valores como la δικαιοσύνη, ἀνδρεία o σωφροσύνη.³⁴ A pesar de esta correlación ἀρετή-*virtus* que podemos ver tan manifiesta en el latín clásico, los antiguos no advirtieron esta correspondencia (McDonnell, 2006: 130). También se hace evidente en este pasaje que existe una dimensión política en la *virtus*: era un valor tradicional y público pero latente, tácito.

Como ya hemos dicho, la influencia de Atenas y de su lengua sobre Roma es un proceso lento que culminó con la generación de César³⁵ y Cicerón si hablamos de elites, pues es evidente que los esclavos griegos entraron en los hogares romanos. Siguiendo con Cicerón, si tenemos que hablar de *virtus*, hay un pasaje clave (Cic.Cat.4.19):

[...] cogitate, quantis laboribus fundatum imperium, quanta virtute stabilitam libertatem, quanta deorum benignitate auctas exaggeratasque fortunas una nox paene deleat. [...]

[...]Pensad, con cuántas fatigas se fundó nuestro gobierno, con cuánta *virtus* fue estabilizada la libertad, con cuánta benevolencia de los dioses apenas una sola noche destruiría las fortunas aumentadas y reforzadas, hoy en día hay que preverlo. [...]

El significado de *virtus* aquí es prácticamente el de “excelencia humana”, de ἀρετή. Este es uno de los valores clásicos en tanto que el griego se va interiorizando en la elite romana. La generación de Cicerón y César es la que asume esa herencia sin ningún problema frente a las críticas tradicionalistas.³⁶

El propio César ya en el momento de cambio por el que nos estamos interesando, nos deja estos usos de *virtus* en sus *Commentarii de bello ciuili* (Caes.BCiv.3.59.1-3 y 3.60.1):

³⁴ Píndaro las menciona sin nombrarlas en *Nem.*3.74-5.

³⁵ César se rodeaba de artistas y pensadores helenos (McDonnell, 2006: 300).

³⁶ Así, por ejemplo, Catón advirtió el declive de la juventud romana (Polyb.31.25.3-7 y 31.29.8-11).

Erant apud Caesarem in equitum numero Allobroges II fratres Roucillus et Aecus Adbucilli filii qui principatum in ciuitate multis annis obtinuerat singulari uirtute homines quorum opera Caesar omnibus Gallicis bellis optima fortissimaque erat usus. [...] (Caesar) locupletesque ex egentibus fecerat. Hi propter uirtutem non solum apud Caesarem in honore erant sed etiam apud exercitum cari habebantur sed freti amicitia Caesaris et stulta ac barbara adrogantia elati despiciebant suos stipendiumque equitum fraudabant et praedam omnem domum auertebant. Caesar neque tempus illud animaduersionis esse existimans et multa uirtuti eorum concedens rem totam dispulit illos; secreto castigauit [...]

Había junto a César en el contingente de caballería dos hermanos alóbroges, Roucilo y Aeco, hijos de Abdúculo, quien había poseído el gobierno en su ciudad durante muchos años, hombres de particular *virtus* (¿valentía? ¿excelencia?)³⁷, de cuya excelente e inestimable ayuda César había hecho uso en todas las guerras galas. [...] César había convertido a pobres en ricos. Estos no solo gozaban de gran consideración por parte de César a causa de su *virtus* (¿valentía?)³⁸ sino que incluso habían sido apreciados en el ejército. Sin embargo, confiados en la amistad de César y altaneros por una arrogancia estúpida y bárbara, despreciaban a los suyos, privaban de su sueldo a los jinetes y desviaban todo botín a su casa.

Entonces César no los expulsó porque estimaba que aquel era un tiempo de animadversión y les permitía todo por su gran *virtus* (¿valentía o excelencia?). César los castigó en secreto [...].

En estas citas, la semántica de *virtus* tiembla: no está tan claro su contexto exclusivamente guerrero o militar. Sin embargo, podríamos dejar en estos textos *virtus* como “valor”, que ya es una palabra ambigua en español, pero también podemos defender tanto que César está criticando esa “excelencia” comprada y amparada por él mismo como la “valentía” guerrera por la que César decidió recompensarles. La problemática está servida. McDonnell propone que en realidad no podemos llegar a demostrar una *virtus* como el ideal romano ni precisar completamente su significado (McDonnell, 2006: 8).

³⁷ Hemos querido dejar señalados entre paréntesis en la traducción el posible significado real frente a *virtus* como “valor”, como esa supuesta noción invariable a lo largo de la historia, para advertir cómo, en efecto, ese valor único se tambalea.

³⁸ ¿O excelencia en tanto que estos dos individuos eran ya senadores, aristócratas romanos?

En conclusión, sobre *virtus* en la época clásica, está claro que hay valores añadidos a partir del préstamo con el griego ἀρετή y que, como consecuencia, se desliga del campo de la masculinidad y de la hombría en determinados contextos, pues la noción “primitiva” del latín temprano de *virtus* ligada a la masculinidad se seguirá manteniendo (McDonell, 2006: 141).

2. Amores de Ovidio

Publio Ovidio Nasón es uno de los autores de la Antigüedad cuya vida más y mejor conocemos gracias a los propios datos que él mismo arroja en sus obras, en concreto, en las dos que produjo en su *relegatio* en Tomis en el año 8 d.C., *Tristia* y *Epistulae ex Ponto*, especialmente en el centenar de versos de *Tristia* 4.10 escrito entre los años 10 y 11 d.C. De hecho, tanto los dos primeros versos como los últimos dejan claro toda la voluntad poética de Ovidio, su objetivo final y su mayor consuelo durante el exilio: quedar para la posteridad, alcanzar la inmortalidad y superar así el olvido, la muerte.

El poeta nació el 20 de marzo del año 43 a.C. en el seno de una familia de rango ecuestre en la ciudad peligna de Sulmo (Ov.Tr.4.10.1-8). Siempre se le procuró la mejor educación, Ovidio y su hermano fueron mandados a Roma a aprender retórica (Tr.4.10.16) y sabemos que el futuro poeta incluso viajó por Oriente y Grecia como era habitual en la formación de los personajes intelectuales de su tiempo como Cicerón. Como él mismo atestigua, frente a las inclinaciones retóricas de su hermano (Tr.4.10.17), él desde joven tuvo una tendencia natural hacia el verso: *at mihi iam puero caelestia sacra placebant, / inque suum furtim Musa trahebat opus. / saepe pater dixit 'studium quid inutile temptas? / Maeonides nullas ipse reliquit opes.' / motus eram dictis, totoque Helicone relictio / scribere temptabam verba soluta modis. / sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos, / et quod temptabam scribere versus erat*; “Sin embargo, a mí ya de niño me gustaban los misterios sagrados del cielo, y la Musa me atraía furtivamente hacia su labor. A menudo padre me dijo ‘¿qué empeño inútil intentas? El mismo meónida³⁹ no dejó riqueza alguna’. Yo había sido sacudido por lo dicho⁴⁰ y tras abandonar por completo el Helicón,⁴¹ intentaba escribir palabras libres de ritmos. De repente el poema acudía él solo⁴² a los ritmos adecuados, y cualquier cosa que intentaba yo escribir era verso” (Tr.4.10.19-26).

Ya en Roma y tras la muerte de su hermano a los veinte años, inició la carrera política exigida por su padre: Ovidio fue *triunvir, decenvir stlitibus iudicandis*, miembro

³⁹ Homero.

⁴⁰ En realidad en plural, “las cosas dichas”.

⁴¹ Monte en Tespias, en Beocia.

⁴² “él solo” añadido por el traductor para reforzar el significado, el talento natural de Ovidio para componer en verso.

del tribunal de los *centunviri* y juez en causas civiles (Von Albrecht, 1997: 729-730). Finalmente, Ovidio dejó la política para abrazar su inquietud poética cediendo a sus ambiciones verdaderas (*Tr.*4.10.39-40); se movió en los círculos poéticos cercanos al emperador, en concreto, al de Publio Mesala Corvino, en el que ya se encontraban poetas como Tibulo, Galo y Propercio (*Tr.*4.10.41-54). A Virgilio, en cambio, solo llegó a verlo (*Tr.*4.10.51). También en estos versos queda presentada la misteriosa Corina (*Tr.*4.10.59-60): *moverat ingenium totam cantata per Urbem / nomine non vero dicta Corinna mihi*; “Mi mente se había conmovido por toda Roma tras ser cantada bajo un nombre no verdadero la que era llamada por mí Corina”. Parece ser que la única obra mencionada en estos versos autobiográficos es *Amores*, su primera obra, (*Tr.*4.10.57-58), dada a conocer cuando “solo se había afeitado una o dos veces”, es decir, cuando era realmente joven. El mismo poema recoge también sus amores (*Tr.*4.10.69-76): se casó tres veces, tuvo una hija y dos nietos.

Si es verdad que la obra mencionada en *Tr.*4.10.57-58 es, en efecto, *Amores*, que así lo parece por la consecuente aparición de Corina (*Tr.*4.10.60), la mención de los primeros afeitados hace que podamos pensar en que los poemas de la colección empezarían a ser compuestos alrededor del año 25 a.C.⁴³ e incluso ya emitidos en los círculos intelectuales (Booth, 1991: 3). Como *terminus ante quem* para la publicación de la obra,⁴⁴ tenemos la referencia de la segunda edición de *Amores*, entre los años 1 y 2 d.C. según recoge el propio epigrama introductorio de la obra. Ovidio inicialmente publicó una colección de *Amores* compuesta por cinco libros, *libelli*, que acabó siendo reducida en una segunda edición a tres, probablemente por motivos estéticos y por la reconocible *labor limae* (McKeown, 1987: 35) propia de los poetas latinos de la época. Es lícito preguntarnos si hubo más razones aparte de las creativas. Quizá Ovidio tuviera otras motivaciones, que no serían excluyentes con la supuesta voluntad de refinamiento, como, por ejemplo, la comparación con Prop.1-3, que tienen como tema principal el amor entre Propercio y Cintia; con los tres posibles libros de Catulo;⁴⁵ o incluso con los tres libros de las *Odas* de Horacio, aunque esta última comparación parece menos probable (McKeown, 1987: 90-91). A partir de datos internos de la obra, los estudiosos

⁴³ Antes de la promulgación de la ley de Augusto contra el adulterio en el 18 a.C.

⁴⁴ “Publicación” en el sentido más etimológico de la palabra, “dado a conocer a los lectores”.

⁴⁵ Hay un debate respecto a si conocemos toda la obra de Catulo, a si fue publicada estando él en vida y si se dio a conocer en un único liber catullianus o en tres (Fernández Corte, 1997: 112).

establecen la aparición de la primera edición de *Amores* en una horquilla temporal de entre ocho y once años, entre el 19 y 11 a.C. u 8 a.C. (Booth, 1991: 3).

Uno de los gustos literarios de Augusto eran las colecciones de libros con múltiplos de diez, así lo hicieron, entre otros, Virgilio con sus diez églogas u Horacio con sus diez sátiras (Booth, 1991: 10) (McKeown, 1987: 91). Según la consideración de los distintos editores, es posible ver una demarcación antitradicional más que antiaugustea (Booth, 1991: 10) si consideramos una colección de *Amores* de quince, diecinueve y catorce poemas (McKeown, 1987: 91) frente a los tentadores múltiplos, quince, veinte y quince.

Estos números varían por una serie de problemas que presentan ciertas elegías: así, el poema noveno del segundo libro de *Amores* está dividido en dos, 9a y 9b, lo que alcanzaría el número augusteo, y la quinta elegía del tercer libro es considerada falsa (von Albrecht, 1997: 733 y 2001: 174). De la misma forma que ocurría en el segundo libro, en el tercero podemos distinguir las elegías 11a y 11b. A pesar de estas divisiones, para algunos estudiosos está más que claro que estas parejas (*Am.*2.9a y 9b, *Am.*3.11a y 11b) tienen que concebirse como una unidad, pues así su lectura es más efectiva (Booth, 2009: 68).

Amores pertenece al género literario de la elegía. Como sabemos, el componente formal marcaba estrictamente los límites de cada género y los caracterizaba. En el caso de la poesía elegíaca, su metro es el dístico elegíaco, que el propio Ovidio explica en diferentes ocasiones en los versos que dedica a su programa poético (*Am.*1.1.8 y 15; 2.1 y 3.15). El uso de este metro tenía como consecuencia “un avanzar del pensamiento en paralelismo o en antítesis” (von Albrecht, 1997: 689). Temáticamente se caracteriza por el tema personal del poeta dispuesto para informar o buscar compadecer.

La elegía no tiene un origen romano. Los precedentes griegos se remontan a autores como Calino de Éfeso, Arquíloco de Paros y Mimnermo de Colofón del s.VII a.C. (von Albrecht, 1997: 689) y de los que podemos decir que sus composiciones variaban mucho de tema: desde el mercenario Arquíloco tirando su escudo para huir de la batalla hasta Mimnermo invocando el amor o Calino tratando también la guerra. La elegía llegó por fin a la Grecia continental con Tirteo, en la mitad del siglo VII, y el célebre Solón (entre el 640 y el 560 a.C.), que utilizó la elegía para sus fines

propagandísticos en política, como protagonistas. Después, Jenófanes, a caballo entre los siglos VI y V, moldeó la elegía para sus ideas filosóficas y Teognis enseñó a su amado Cirno cómo enfrentarse a esos nuevos ricos que pretendían ser parte de la aristocracia inmortalizando además el rechazo del joven.

Por supuesto, los elegíacos en lengua griega encontraron lugar para hablar de sus amadas: “La elegía de época antigua concilia el propósito de convencer y de ser útil, pero aspira también a la inmortalización de la amada” (von Albrecht, 1997: 690). En concreto, el relato elegíaco romano bebe del griego Antímaco (ca. 400 a.C.) por sus relatos míticos eróticos (von Albrecht, 1997: 690). El siglo III a.C. vive la poesía elegíaca helenística, una poesía docta donde el mito se utiliza como material erótico y como explicación etiológica (von Albrecht, 1997: 690). Entre las influencias griegas que los estudiosos suponen en base a los escasos o nulos testimonios que conocemos son las de Filetas de Cos y Calímaco (Alvar Ezquerra, 1997: 195). El propio Propertio quiso llegar a ser el Calímaco romano (Prop.4.1.61-64) (Alvar Ezquerra, 1997: 195). Las influencias de estos dos autores griegos, dentro de la circunstancia de que no conocemos la totalidad de sus corpus elegíacos, se podrían diferenciar en que Calímaco sería más un referente técnico mientras que el caso de Filetas es más difícil de determinar (Alvar Ezquerra, 1997: 195). Como los precursores en Roma debemos mencionar a Varrón, Catulo, Licinio Calvo y Cornelio Galo (Alvar Ezquerra, 1997: 196).

Es difícil determinar los orígenes de la elegía propiamente romana por dos razones: no hay un género completamente equivalente en la literatura griega y toma distintos elementos de otros, como el epigrama, la comedia e incluso la poesía bucólica (von Albrecht, 1997: 690-691). Así, es posible dividir la elegía latina en varios subtipos según su tema: elegía erótica, patriótica, fúnebre y de exilio (Alvar Ezquerra, 1997: 194). Uno de los principales rasgos de la poesía elegíaca que se cultivó en la *Urbs* es su preferencia por la erótica, contrapuesta a la naturaleza mitológica y objetiva de la elegía helenística (*ib.*). Históricamente, estamos ante un género que nace en un ambiente social muy determinado (von Albrecht, 1997: 691):

en el descontento de la generación joven, que se siente contrariada por las circunstancias políticas de la última época republicana y de la primera de Augusto, al que se une la práctica del amor libre en correspondencia, en parte, con el amor griego por las heteras.

Las circunstancias históricas moldearon el género en Roma: Ovidio tenía doce años cuando vivió la Batalla de Accio, es decir, la *pax augustea* era algo que él tenía garantizado, prácticamente no conocía otro momento del estado romano, mucho menos uno en guerra (von Albrecht, 1997: 729). La subjetividad pretendida de la elegía romana choca con inverosimilitudes y contradicciones que hacen muy compleja una interpretación biográfica y, además, Ovidio introdujo “elementos de confusión” en el género (Alvar Ezquerro, 1997: 193). A pesar de esas inconsistencias en la procedencia de la elegía latina y en su principal característica, los propios poetas que la trabajaron sí tenían muy claro quién era su fundador: Cornelio Galo, del que solo conservamos algunos versos papiráceos y, sobre todo, noticias indirectas (von Albrecht, 1997: 691-692). Los principales elegíacos fueron Tibulo, Propertio y Ovidio, aunque el canon clásico en la Antigüedad se estableció en Galo, Tibulo, Propertio y Ovidio (Alvar Ezquerro, 1997: 191-2). Después de ellos, con el cristianismo, Lactancio, Ausonio, Claudiano y Rutilio Namaciano fueron algunos de los nombres que intentaron continuar la elegía, pero realmente el género alcanzó su esplendor y se extinguió con Ovidio (von Albrecht, 1997: 692).

3. La masculinidad en *Amores*

El objetivo de nuestro comentario es caracterizar la masculinidad que Ovidio, de manera tanto explícita como implícita, expresa en *Amores*. Para ello, a partir de una lectura lineal,⁴⁶ nos hemos propuesto responder a varias preguntas: ¿cómo es la masculinidad en *Amores*? ¿Cómo aparece Ovidio?

El primer paso es elegir las elegías que consideramos que arrojan más y mejor luz a la cuestión de nuestro interés, tarea compleja porque la masculinidad no aparece de forma cualitativa sino, más bien, cuantitativa: hay distintos grados en los que esta se manifiesta en los versos ovidianos y por eso no comentaremos con la misma profundidad cada una de las elegías. Otra consecuencia de nuestro interés determinado es que nos enfrentamos a la repetición de temas sin variaciones considerables cuyo estudio merece más la pena en otros contextos o como argumentos secundarios. Proponemos esta tabla para resumir qué elegías hemos elegido:

Libros de <i>Amores</i>	1	2	3
Elegías	1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14	2, 4, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 17, 18, 19	2, 3, 7, 8, 11a, 11b, 12, 14, 15

Respecto a Corina, el personaje femenino por excelencia de *Amores*, tenemos que volver a señalar que su identidad, de ser un personaje histórico, una persona real, permanece en una incógnita premeditada por parte del poeta; esta circunstancia es una novedad ovidiana en el género elegíaco que además tiene una utilidad práctica, a saber, permite que Ovidio pueda colocar a su amada en los escenarios convencionales del género y, más en concreto, en las dinámicas de la relación amorosa que tanto interesan al sulmonense.

A pesar de que este interés en el amor es más acusado en Ovidio de entre todos los elegíacos (McKeown, 1987: 13), hay poemas que se alejan de esta temática, por

⁴⁶ Este tema, en apariencia sencillo, radica en la polémica de los estudiosos sobre si se puede entender *Amores* como una novela (así lo defiende Holzberg) o como una colección elegíaca que desarrolla de forma casi quirúrgica los motivos amorosos (apud Knox, 2004: 277). En realidad, ambas posturas no resultan irreconciliables en tanto que Ovidio, de entre todos los elegíacos, es efectivamente el que selecciona y desarrolla los temas más concernientes a la relación amorosa y que una lectura lineal no implica la preconcepción de aplicar sobre la elegía un género como la novela.

ejemplo, dos de las elegías omitidas, la novena y decimotercera elegías del tercer libro porque tratan el lamento por la muerte de Tibulo y la descripción de los ritos de Juno en Falerii respectivamente.

En este tercer capítulo hablamos con ligereza de “amor” y “tema amoroso”: no debemos dejarnos llevar por las concepciones modernas, evidentes y famosas herederas del movimiento decimonónico del Romanticismo. Ovidio se entrega de forma inevitable al dios Amor, a Cupido, y lo hace en un contexto muy concreto: el amor es una guerra, una cuyo principal campo de batalla es la cama (Harrison, 2002: 80); precisamente, la primera palabra que utiliza en *Amores* es *Arma* frente a los otros elegíacos (McKeown, 1987 :14), Propertio utilizó *Cynthia*, el nombre de su amada, y Tibulo *divitias*, “riquezas”. ¿Por qué Ovidio no empezó a hablar de Corina directamente si tanto interés tenía por la situación amorosa compartida con ella? Porque la concepción amorosa del sulmonense es presentada con una actitud muy determinada: Ovidio recuerda la supuesta pretensión de componer poesía épica al empezar la obra con la palabra *arma*, que es también la primera palabra de la *Eneida* de Virgilio, pero son armas muy diferentes. Mientras que las armas de Virgilio eran las del futuro *vir Romanus*, las de la *virtus* heroica, las de Ovidio intentan ser las mismas pero no lo son: Cupido le encuentra y le hiere, llevándolo a escribir elegía amorosa.

Por esto mismo, es posible dividir nuestra lectura en tres fases o estadios: enamoramiento, decepción y aceptación de la derrota, que supone la sumisión. Como veremos, tampoco podremos hablar de superación entre ellas, de nuevo, no podremos afirmar que estamos ante una diferencia cualitativa.

3.1. *Militat omnis amans*: Enamoramiento

El enamoramiento de Ovidio exige cierta preparación y justificación. Estas las encontramos ya desde el primer⁴⁷ poema, uno de los programáticos, en el que el autor desarrolla y justifica la decisión de escribir en el género de la elegía frente a la seriedad de otros como el de la épica o el de la tragedia. La primera mención de las armas tendría una primera lectura, más literaria, como hemos dicho, la de la correspondencia con el género épico, donde el relato de las guerras es parte crucial, y una segunda lectura más

⁴⁷ Omitiendo el epigrama que nos explica cómo los *libelli* ovidianos pasaron de ser cinco a tres.

interna, más elegíaca: las armas masculinas del amante tanto para “conquistar” a la amada como para abrirse paso en el particular campo de batalla formado por el resto de pretendientes y/o amantes.

3.1.1. La decisión inevitable (Am.1.1): “quod” que “canas, vates, accipe” dixit “opus!”

La elección del género elegíaco para *Amores* no es fortuita: ya en la primera elegía, Cupido se ríe mientras “crea” el dístico elegíaco, en concreto, la “cojera” del último pie del pentámetro. Aquí Ovidio refresca la idea clásica de la inspiración divina de la poesía, de los poetas como intermediarios prácticamente proféticos de las Musas, *vates Pieridum* (Am.1.1.6), con una escena cómica y tierna, justo después de la terrible mención de las armas épicas y a la vez antes de la explicación de la omnipotencia de Cupido, del amor. Tal es la novedad que incluso podemos leerla como una primera metamorfosis en el conjunto de la obra ovidiana, del hexámetro propio de la épica al dístico elegíaco (Kenney, 2002: 27). Para Ovidio, este inmenso poder (Am.1.1.13) se caracteriza por la crueldad del niño Cupido, *saeve puer* (Am.1.1.5), y abarca una totalidad abrumadora (Am.1.1.15).

Se establece un diálogo entre Ovidio y Cupido (Am.1.1.5-20) y la respuesta del pequeño dios mantiene la línea despótica trazada por el entristecido poeta (Am.1.1.21-22), ¡dispara sus flechas a Ovidio, sus armas! Hay cierto detenimiento en la acción del disparo con arco (Am.1.1.23), se crea una tensión que culmina con la breve y concisa respuesta del joven dios (Am.1.1.24).

Una vez que Ovidio, el poeta, es alcanzado por las armas de Cupido, la entrega al género elegíaco es total (Am.1.1.26-30). Los poemas programáticos de *Amores* enmarcan el principio y el final de cada uno de los tres libros (Am.1.1 y 1.15; 2.1 y 2.18;⁴⁸ 3.1 y 3.15), y puede parecer difícil intuir en ellos las dinámicas de la masculinidad en el campo amoroso porque es evidente que no se pueden considerar el tema principal, de ahí que hayamos hecho las omisiones indicadas más arriba. El “combate” que se establece entre Ovidio y Cupido presenta un comienzo y un final muy

⁴⁸ El motivo por el que esta elegía no es en realidad la que cierra el segundo libro de *Amores* se puede explicar como 18+1, pues la elegía 19 es un diálogo entre amante (Ovidio) y esposo.

diferentes: Ovidio pasa de preparar las armas (*Am.1.1.1*), de ser él el que va a enarbolarlas para enfrentarse a sus enemigos y herirlos, a ser el herido (*Am.1.1.25*). Frente al guerrero activo épico, el protagonista elegíaco se nos presenta como un herido, un individuo que recibe las saetas del flechador Cupido; de hecho, su pecho está vacío: en último término, es el receptáculo del amor que inspira Cupido, se convierte en un individuo pasivo al asumir la elegía.

3.1.2. El triunfo del salvaje Amor (*Am.1.2*): *vulgus “io” magna voce “trumphe!” canet*

El desfile triunfal o triunfo era la consecuencia lógica de la victoria en la guerra dentro de la concepción romana. Este consistía en la procesión que accedía a la Urbs por la puerta reservada para la ocasión, la *porta triumphalis*, hasta el Capitolio.⁴⁹ En este caso, nosotros encontramos el triunfo del salvaje Amor (*Am.1.2.8*), potencia divina ya presentada, en la segunda elegía, tras el recuerdo de las heridas de flecha de su prisionero de guerra más reciente, Ovidio, quien ve su pecho totalmente poseído por el atacante (*Am.1.2.1-22*). Ya no estamos ante un *vacuus pectus* (*Am.1.1.26*), un “pecho vacío”, sino ante *possesa pectora*, “pechos que han sido tomados”, por las flechas de Cupido (*Am.1.2.7-8*).

La lectura de pecho vacío y pecho poseído, por un lado, ha de ser leída como que esta parte del cuerpo es la sede de los sentimientos según el pensamiento antiguo.⁵⁰ Por otro, esta explicación puede ser entendida como una justificación: los actos de Ovidio a partir de este punto quedan regidos por las heridas de las flechas de Amor. El amante ya no rige sus propios actos, sino el *ferus Amor* (*Am.1.2.8*). Esta invasión viene dada por una especie de profecía, parafraseando: “me parecerán duras las sábanas de mi

⁴⁹ Había un orden concreto en la procesión, concedida mediante la votación de permitir al general que recibía el honor mantener su *imperium* dentro de la ciudad: el *triumphator* en un carro tirado por cuatro caballos en cabeza con el famoso esclavo que le recordaba su mortalidad; después prisioneros importantes que normalmente iban a ser ejecutados; prisioneros romanos liberados vestidos como libertos del *triumphator*; los espolios más relevantes; el ejército y animales para el sacrificio. El desfile estaba escoltado por todo el Senado y los magistrados. A partir del 200 a.C. se añadieron más decoraciones como pinturas, estandartes, músicos... Se exigía una serie de requisitos para recibir el honor del triunfo: la victoria en una guerra declarada sobre un enemigo extranjero, con al menos cinco mil bajas enemigas y el fin de la guerra. Aunque en el final de la república hubo varias excepciones del patrón establecido (Badian, 1996: 1554).

⁵⁰ Así lo recoge Aristóteles en varias de sus obras. Por ejemplo, la ira se manifiesta con la sangre cercana al corazón calentándose (*Arist. De an.403b*).

cama, las ropas quedarán sobre el lecho y me pasaré la noche en vela hasta fatigar mis propios huesos en el acto sexual” (*Am.1.2.1-6*).

Toda esta “nueva” pasión en la que se va introduciendo Ovidio desde que es alcanzado por Cupido es simbolizada por el fuego, recogiendo así el tópico literario del *amor ignis*, en concreto, en la mención de las *flammas* (*Am.1.2.11*). Después de esta confesión, se producen varios sometimientos animales: el del yugo del arado del buey (*Am.1.2.13-14*) y el del bocado del caballo (*Am.1.2.15*). Amor se presenta como el sometimiento más propio de los humanos en general y, ¿de los hombres en concreto? Ovidio no lo especifica, sin embargo, su postura ante el amor es muy clara: *tua sum nova praeda, Cupido* (*Am.1.2.19*), “soy tu nueva presa, Cupido”. La pasividad que connota ser “penetrado” (Chrystal, 2017: 130), herido por las flechas de Cupido teniendo el pecho vacío como si de un recipiente se tratase queda confirmada y escenificada en la procesión triunfal.

Este desfile está encabezado por Amor-Cupido,⁵¹ su carro en vez de estar tirado por los cuatro caballos reglamentarios (y propios de los triunfos de mortales) lo está por palomas, uno de los animales de la diosa Venus, quien por cierto queda en un segundo plano ante su hijo pero cuya primera mención en la primera elegía no es casual: Ovidio ya se ha preguntado qué pasaría si Venus tomara las armas de la diosa Minerva, es decir, si fuera una diosa guerrera (*Am.1.1.7*): *quid, si praeripiat flavae Venus arma Minervae*, “¿Y qué si Venus arrebatase las armas de la doncella Minerva?”.⁵² Tenemos que resaltar que es Venus, una diosa, una mujer, la que porta armas justo después de la mención inicial del abandono de las armas correspondientes a la épica (*Am.1.1.1*).

Otros que desfilan son los prisioneros de guerra de la *militia amoris*,⁵³ los jóvenes, tanto varones como mujeres, presas del amor (*Am.1.2.27*); Ovidio se incluye entre ellos, él es la *praeda recens*, puesto que todavía tiene la herida reciente (*Am.1.2.29*). Detrás de las jóvenes presas de Cupido aparecen las personificaciones de la *Bona mens*, *Pudor* y *Amor* (*Am.1.2.31-32*) también como cautivos del general Cupido.

⁵¹ Podemos identificar a Cupido con Amor y viceversa a partir del propio texto de *Amores*, por la expresión “*tua praeda recens*” en esta segunda elegía: Cupido no es mencionado pero es él el que le flechó en la anterior elegía y ahora Ovidio habla de “tu propia presa”, es decir, Cupido es Amor.

⁵² Curiosamente el valor bélico de Cupido como protagonista del triunfo y como “dios guerrero” no se ponen en ningún momento en duda.

⁵³ Para McKeown el tópico de la *militia amoris* solo aparece en *Amores* ocasionalmente como una figura de discurso (McKeown, 1987: 18). Nosotros no compartimos para nada esta visión.

Junto a él desfilarán a los que bien podríamos referirnos como sus oficiales, sus *comites*, “acompañantes” (*Am.*1.2.35): las *Blanditiae*, *Error* y *Furor*. He aquí uno de los términos más ilustrativos para explicar la masculinidad romana complementando nuestro apartado de la *virtus*: las *blanditiae*, los “encantos”, son todo lo contrario a lo que se espera del duro varón romano, a la *virtus*, ¿para qué quiere el *miles romanus* disponer de encantos propios? Las *blanditiae* son femeninas, propias de la *puella* que las emplea para derrotar a Ovidio. Mientras la pompa es celebrada por el vulgo con los cánticos habituales (*Am.*1.2.34), en el plano divino encontramos en clara correspondencia a Venus, la madre de Cupido, también triunfante en el Olimpo (*Am.*1.2.39). Este paralelismo entre el plano mortal y el plano divino también nos recuerda a un motivo propio de una de las obras épicas más importantes de la Antigüedad, la *Ilíada*.

Cupido-Amor se caracteriza como una potencia que alcanza tanto a varones como a mujeres, tanto a mortales como a dioses, y se reafirma siguiendo el lenguaje bélico que ya se ha introducido en los primeros versos de la obra y que se deriva de la *militia amoris*. También debemos remarcar la romanidad: la detallada descripción del particular triunfo y la mención final de Julio César (*Am.*1.2.51-52) como tercer miembro de la familia de Venus.

Ovidio totalmente enamorado está dispuesto a entregarse a su amada por completo. La esencia “activa” esperable del hombre romano queda anulada pero no se presenta como algo negativo porque Ovidio, o la voz poética, se ha convertido en el conocedor del “amor puro”, ¡la herida causada antes por Cupido es el medio de revelación divina! La principal consecuencia de ese amor es que el poeta busque immortalizar a su amada, el mayor regalo que puede ofrecerle es su obra (*Am.*1.3.26): *iunctaque semper erunt nomina nostra tuis*, “y mi nombre siempre estará unido al tuyo”. Se trata de un lugar común en la literatura grecorromana; la eternidad del legado poético compartida tanto por el propio poeta como por el objeto de su amor. Esto ya fue advertido en Grecia por Teognis (Thgn. 238-244).⁵⁴

⁵⁴ σοὶ μὲν ἐγὼ πτέρ' ἔδωκα, σὺν οἷς ἐπ' ἀπείρονα πόντον / πωτήσῃ καὶ γῆν πᾶσαν ἀειρόμενος / ρηϊδίως·
Θοίνης δὲ καὶ εἰλαπίνῃσι παρέσση / ἐν πάσαις, πολλῶν κείμενος ἐν στόμασιν, / καὶ σε σὺν αὐλίσκοισι /
λιγυφθόγγοις νέοι ἄνδρες / εὐκόσμως ἐρατοὶ καλὰ τε καὶ λιγέα ἄσσονται.

Yo te he dado alas, con las que elevándote sobre el océano volarás y sobrevolarás también la tierra sin esfuerzo. También banquetearás en festines y estarás presente en todos, encontrándose en las bocas de

3.1.3. El marido (*Am.1.4*): *vivere contingat teque dolente mori!*

La ansiada relación amorosa del poeta se enfrenta a su primer obstáculo, revelado en la primera palabra de un poema ¡el *vir*, el marido! (*Am.1.4*). Desde este momento es evidente que no estamos ante una relación entre el amante (Ovidio) y la amada (Corina), intervienen terceros (Sharrock, 2003: 155). En latín *vir* ya denota en sus significados una masculinidad muy concreta, la que podríamos denominar hegemónica porque *vir* es el hombre, el marido y el soldado, tres “manifestaciones” de la masculinidad esperable en la *Romanitas* tradicional, en el “verdadero” romano. Podemos hablar de masculinidad hegemónica en tanto que es la “respuesta aceptada, en un momento específico, al problema de la legitimidad del patriarcado, lo que garantiza (o se considera que se garantiza) la posición dominante de los hombres y la subordinación de la mujer” (Connell, 2003: 117).

Desde la perspectiva de Ovidio el marido será el “otro”, la esposa deberá hacer uso de diferentes estratagemas para deshacerse de él y estar así con el amante, con el que desde la perspectiva tradicional *es* el otro. Estamos entonces en un contexto adúltero que chocaría contra el programa de reforma moral del *Princeps*, quien pretendía volver a traer las tradiciones (*Res Gestae.8*), en concreto, el de los banquetes privados donde, cabe pensar, no debería ser extraño asistir a escenas como esta, sobre todo si lo ponemos en relación con el motivo del παρακλαυσύθυρον, del *exclusus amator* latino, un muy posible final para esas noches de exceso. De las calles de Roma donde veíamos el triunfo del general Cupido, ahora asistimos a un contexto nocturno, mucho más privado y cerrado.

Esta situación causa la frustración del amante⁵⁵ y corrobora la idea de la alteridad en la pareja elegíaca frente a la de la pareja “real”, la del matrimonio. Es la contraposición que expresa *vir tuus* frente a *nobis* (*Am.1.4.1*), que podríamos entender como un plural poético como en el caso del poema anterior, *nomina nostra* (*Am.1.3.26*),

muchos y con pequeños aulos de agudo tono los jóvenes varones enamorados, hermosamente adornados cantarán buenas y armoniosas cosas.

⁵⁵ En concreto los siguientes versos *Vir tuus est epulas nobis aditurus easdem— / ultima coena tuo sit, precor, illa viro! / ergo ego dilectam tantum conviva puellam / adspiciam? tangi quem iuvet, alter erit, / alteriusque sinus apte subiecta fovebis?*, “Tu marido va a ir al mismo banquete que nosotros. ¡Ruego que sea la última cena con tu esposo! ¿Entonces yo solo voy a contemplar a mi querida muchacha en banquetes? ¿Será otro al que le complace ser acariciado y calentarás inclinándote adecuadamente el regazo de otro?”.

pero que ahora podemos traducir y entender como un plural real, reforzando así la idea de contraposición entre el marido y la nueva pareja de esposa y amante.

Las consecuencias de la presencia del marido se resumen en tres preguntas retóricas (*Am.1.4.3-6*) que se centran en la reacción del amante ante el marido, el primero se desmarca del segundo con una interesante confesión (*Am.1.4.9*): *nec mihi silva domus, nec equo mea membra cohaerent*, “ni tengo el bosque como casa, ni mis miembros están unidos a un caballo”. El amante se presenta como un hombre urbano y alejado del ejército, aunque, como sabemos, su guerra es una bien diferente que además se produce dentro de la ciudad y no en bosques.

El amante, presuponemos que se trata de Ovidio, despliega a continuación sus diferentes estrategias para deshacerse de lo que ha considerado como la intromisión del marido. Son doce, un verdadero catálogo que se presenta en una interesante gradación: de los más inocentes e inofensivos a los más astutos. Así, podemos contemplar otros rasgos que vuelve a oponer al marido, hombre romano, contra el amante, que corteja a la esposa con distintas estratagemas.

Estas van desde que ella se presente antes que su marido (*Am.1.4.13-14*) hasta darle besos desganada (*Am.1.4.65-66*) pasando por miradas (*Am.1.4.15*) y caricias (*Am.1.4.14* y 24), incluso utilizar los accesorios como el anillo (*Am.1.4.26*) o escribir con vino sobre la mesa (*Am.1.4.20*). Las maneras más agresivas serían, aparte de denegarle los cariños o dárselos sin ganas, ofrecerle al marido vino poco o nada mezclado para lograr dormirle, como podemos deducir (*Am.1.4.29* y 53).⁵⁶ Mientras estos mecanismos se van accionando, la ansiedad del amante va incrementándose y estilísticamente los vertebramos (*Am.1.4.8* y 39-46). Tal es la astucia del amante que el final de esta cuarta elegía consiste en sopesar el peor escenario para él, que ella se le entregue: si el amante no puede tenerla, el marido tampoco (*Am.1.4.67-70*).

⁵⁶ Esta idea de la somnolencia por el vino podría incluso remitirnos a una caracterización bárbara del marido: igual que los cíclopes bebían vino sin mezclar, el marido se convertiría implícitamente en un monstruo bárbaro.

3.1.4. La epifanía de Corina (Am.1.5): *Corinna venit, tunica velata recincta*

Ya hemos dicho que Corina es la amada por excelencia de Ovidio. No obstante, aparece en *Amores*, por primera vez en todo el corpus ovidiano, tras más de ciento ochenta versos, en una epifanía (McKeown, 1989: 110). El poema vuelve a tener como voz al amante, que detalla el momento de la aparición, justo tras una pesada siesta de verano, ¡casi parece que Corina sale de los sueños de Ovidio!

Corina queda enmarcada en el modelo de atractivo femenino: cuello blanco y pelo largo y despeinado que recuerda a diosas como Afrodita (Am.1.5.10) (McKeown, 1989: 110). Lo relevante para nosotros es la vestimenta con la que aparece la mujer, totalmente alejada de la apariencia esperada de la matrona romana: *ecce, Corinna venit, tunica velata recincta*, “He aquí a Corina que viene cubierta con vaporoso vestido” (Am.1.5.9). La imagen tan erótica se refuerza en los versos finales mediante símiles con otras mujeres seductoras.⁵⁷ Tenemos que advertir, por muy obvio que sea, que en estos versos encontramos una dinámica amorosa que dista mucho de los raptos de Ilia, madre de Rómulo y Remo, y de las Sabinas; la parte activa ya no es tan claramente la masculina, aquí encontramos que la parte seducida, la pasiva, es la masculina y quien seduce, la activa, es la femenina.

A lo largo de este trabajo estamos intentando definir la masculinidad diferente de Ovidio, pero siempre dentro del marco de la sociedad patriarcal romana. La presentación de Corina permite dos lecturas encontradas. Por un lado, el catálogo de sus rasgos (vestimenta, pelo despeinado, cuello blanco, hombros, brazos, pechos, costado y muslos) es considerada por algunos una de las descripciones “más completas y carnales del cuerpo desnudo de una dama” (Keith, 2009: 357). Por otro, estaríamos ante un claro ejemplo de la dominación masculina no por los rasgos que podemos leer, sino por los que no: a Corina se le niega el rostro, la voz y la personalidad, queda reducida a determinadas partes de su cuerpo que además se sexualizan (Booth, 2009: 71).

⁵⁷ Las mujeres mencionadas son Semiramis (Am.1.5.11), mítica reina asiria, y Lais (Am.1.5.12) de Hércara, una famosa prostituta griega.

3.1.5. Ante el guardián (*Am. 1.6*): *uda sit ut lacrimis ianua facta meis!*

El discurso del amante no es un diálogo absoluto entre él y su amada, entra en juego un tercero,⁵⁸ el marido (Sharrock, 2003: 155). En realidad, no solo hay un tercero, alrededor de la esposa encontramos distintas órbitas⁵⁹ de personajes que se irán trazando a lo largo de la lectura de *Amores* y que incluso reaparecerán para caracterizarse con mayor precisión.⁶⁰ Aparte de su marido, el primero en hacer su aparición en *Amores* es el esclavo guardián o portero, el *ianitor* (*Am. 1.6.1*). Se nos presenta además en un nuevo contexto amoroso que retoma uno de los tópicos literarios de la poesía elegíaca amorosa griega, el παρακλαυσίθυρον, en latín, el *exclusus amator*. El portero es el esclavo que guarda la puerta de la casa por la noche y el amante se ve totalmente frustrado (*Am. 1.6.71-74*), algo impropio para el prototipo masculino del *vir romanus*.

3.1.6. (*Am. 1.7*) *furor in dominam temeraria bracchia movit*: agresión arrepentida

Uno de los puntos de inflexión en la relación entre Ovidio y Corina es la agresión física (*Am. 1.7.49-50*), *At nunc sustinui raptis a fronte capillis / ferreus ingenuas ungue notare genas*, “Pero ahora he arrancado los cabellos de su frente, con uña como hierro he marcado sus mejillas inocentes”, puesto que nos informa tanto de cómo es el enamoramiento como de cómo es el hombre Ovidio. Frente a los versos de las elegías anteriores, ahora hay un cambio, marcado aquí por el *at*, “sin embargo”, que encabeza el poema. Hemos hablado de la “nueva” masculinidad (la de Ovidio en su obra), o al menos de una masculinidad diferente, como contraposición de la que masculinidad hegemónica (la del “macho” romano). Como también hemos dicho, no hay un cambio real en la masculinidad, no se altera cualitativamente.

Si nos acercamos a lo que se relata en esta elegía (*Am. 1.7*) bajo el prisma del pensamiento romano e incluso antiguo, lo terrible de esta agresión (*Am. 1.7*) es que Ovidio hace efectivo la *manus* que no posee sobre Corina, ¡le inflige un castigo como si se tratase de su marido! Como objeto bajo el poder del marido, el que sí hemos visto

⁵⁸ Es muy interesante el concepto en inglés, *third party* (Sharrock, 2003: 155), que permite nombrar a un colectivo más que a un solo individuo.

⁵⁹ Siguiendo esta alegoría, resulta difícil medir si la órbita del marido es la más cercana o la más alejada.

⁶⁰ Como es el caso del *ianitor* (*Am. 1.6*), que después podemos identificar con el eunuco Bagoas (*Am. 2.2*).

que existe en *Amores* (Am.1.4), Corina sí podía ser agredida por su esposo⁶¹. El férreo control de la sociedad romana sobre la mujer envolvía a esta en esa protección que garantizaba el *mos maiorum*.

El *furor* provocado por la amada parece mencionado aquí por primera vez en *Amores* (Am.1.7.2) y, por tanto, en el corpus ovidiano conocido. Estamos asistiendo a sus consecuencias, en el caso de Ovidio, la agresión arrepentida contra su amada Corina. El poeta trata de justificar su ataque a Corina con el pretexto de la locura propia de algunos episodios mitológicos, como el de Áyax (Am.1.7.7-8) y Orestes (Am.1.7.9-10). En realidad, Corina no es mencionada en este poema pero, como señalan los estudiosos y Ovidio mismo llega a confesar, el poeta solo escribe sobre ella (McKeown, 1987: 22) (Am.2.17, 31 y ss.). Frente al poeta amante enloquecido, ella es presentada con la belleza como mayor rasgo, una belleza en absoluto estática (Am.1.7.13-14): *sic formosa fuit, talem Schoeneida dicam / Maenalias arcu sollicitasse feras*, “Así de hermosa fue, como la hija de Esqueneo,⁶² yo diría, / instigando a las fieras del Ménalo con el arco”. La situación de la agresión se sucede en distintas fases: la supuesta locura inspirada de él (Am.1.7.1-21), el lloro de ella (Am.1.7.22-31) y la triste desesperación del cruel culpable que se compara con héroes mitológicos enloquecidos (Am.1.7.32-68).

Ovidio se enfrenta en general al público romano, que acusaría su acción como locura y un acto propio de bárbaros (por transgredir la *manus* de otro hombre y, por tanto, el *mos maiorum*) (Am.1.7.19). De hecho, el propio poeta contempla sus manos como “siervas de ruina y crimen” (Am.1.7.27). Prácticamente Ovidio llega a comparar a Corina con Afrodita, la Venus romana, la primera diosa que fue herida por un mortal (Am.1.7.32): *ille deam primus perculit—alter ego!*, “Aquel fue el primero que golpeó a una diosa, ¡yo soy otro!” (cf. *Il.*5.316-419). El agresor busca su merecido castigo una y otra vez (Am.1.7.1-2 y 28), desplegando su retórica para tratar de expresar su arrepentimiento. El poema crea así una *gradatio* en sus versos descriptivos sobre la

⁶¹ Uno de los testimonios más interesantes sobre la realidad del castigo físico a la esposa lo encontramos en las Confesiones de San Agustín, en relación con su propia madre, Mónica (August.*Conf.*9.19): [...] *Sed noverat haec non resistere irato viro, non tantum facto, sed ne verbo quidem. Iam vero refractum et quietum cum opportunum viderat, rationem facti sui reddebat, si forte ille inconsideratius commotus fuerat*[...]. “[...] Sin embargo, esta había aprendido a no resistirse al encolerizado esposo, no solo en la forma de actuar, sino, en efecto, en la de hablar. Ya solo cuando lo veía receptivo y tranquilo lo juzgaba oportuno, le daba la razón de lo que había hecho, si por un casual aquel se había enfadado desmesuradamente [...]”

⁶² Atalanta.

belleza de la amada para llegar al punto de inflexión que supone la certera pregunta del amado (*Am.1.7.45-48*): *nonne satis fuerat timidae inclamasse puellae, / nec nimium rigidas intonuisse minas, / aut tunicam a summa diducere turpiter ora / ad mediam?*—, “¿acaso no hubiese bastado haberle gritado a la muchacha, de nada ha servido haberle gritado fuertes amenazas, o tirar de su vestido vergonzosamente del borde superior hasta la cintura (le hubiera ayudado el ceñidor en la cadera)?”.

Corina se presenta en esta elegía de forma muy antitética a su epifanía en *Am.1.5*. Mediante el recurso de la anáfora, Ovidio recupera el triunfo de Amor (*Am.1.2*) y le aplica una *variatio*: el desfile ya no es tan alegre, ¡ahora la *praeda recens* (*Am.1.2.29*) es Corina en vez de Ovidio! Otra diferencia es que Amor no es el responsable del estado de Corina (*Am.1.7.49-58*),⁶³ como sí lo ha sido en el caso de Ovidio al flecharle.

Como retribución por la agresión, Ovidio quiere recibir las mismas heridas que él mismo infligió a su amada y que ella sea su agresora. No obstante, volvemos a encontrarnos en una situación contradictoria: ante el deseo de recibir un justo castigo, Ovidio parece cambiar de opinión sobre su ataque a Corina, ¡pretende disimular lo que él mismo acaba de considerar tan penoso y triste! (*Am.1.7.61-68*)

ter tamen ante pedes volui procumbere supplex;
ter formidatas reppulit illa manus.

⁶³ Merece la pena detenerse en los versos que nos describen cómo queda Corina tras la agresión (*Am.1.7.49-58*):

At nunc sustinui raptis a fronte capillis
ferreus ingenuas ungue notare genas.
Adstitit illa amens albo et sine sanguine vultu,
caeduntur Pariis qualia saxa iugis.
exanimis artus et membra trementia vidi—
ut cum populeas ventilat aura comas,
ut leni Zephyro gracilis vibratur harundo,
summave cum tepido stringitur unda Noto;
suspensaeque diu lacrimae fluxere per ora,
qualiter abiecta de nive manat aqua

Pero ahora he arrancado los cabellos de su frente, con uña como hierro he marcado sus mejillas libres. Aquella se quedó aturdida y sin sangre en su blanco rostro, como los mármoles que caen cortados de las montañas de Paros vi sus músculos agotados y sus miembros temblorosos; como cuando el viento agita las hojas del chopo, como cuando el débil junco es sacudido por el suave Céfito, o como cuando las crestas de las olas son enredadas por el tibio Noto; cayeron entonces por su rostro las lágrimas retenidas como el agua mana de la nieve esparcida.

At tu ne dubita—minuet vindicta dolorem—
 protinus in vultus unguibus ire meos.
 nec nostris oculis nec nostris parce capillis: 65
 quamlibet infirmas adiuvat ira manus;
 neve mei sceleris tam tristia signa supersint,
 pone recompositas in statione comas!

Sin embargo, tres veces quise arrodillarme suplicante a sus pies, tres veces aquella rechazó mis manos que habían sido temidas. Pero no dudes tú —la vergüenza amainará el dolor— en lanzarte contra mi rostro con las uñas. No te contengas en mis ojos ni en mis cabellos: la ira ayuda a las manos por más que estén nerviosas; que no queden señales tan tristes de mi crimen, ¡pon en su lugar los cabellos volviéndolos a peinar!

Ovidio relata lo ocurrido, expresa sus sentimientos y describe el cuerpo de Corina, antes anhelado, y ahora destrozado por su propia acción, ¡al final invita a su víctima a disimular como él ha intentado hacer a lo largo de los versos! Esta elegía nos permite ver un atisbo de la moralidad del hombre Ovidio en *Amores*: se trata de un amante-narrador que permanece amoral (Booth, 2009: 66).

3.1.7. (*Am.1.8*) *est quaedam nomine Dipsas anus: la alcahueta*

Ya hemos visto en la órbita de la amada al esclavo guardián (*Am.1.6*). En nuestra lectura lineal, el sulmonense nos presenta a otro de los personajes, la alcahueta Dipsas (*Am.1.8*), de nombre parlante, del verbo griego διψᾶν, “tener sed”. Frente al *ianitor*, Dipsas estaría en una posición más cercana respecto a la relación amorosa extramatrimonial puesto que influye directamente en ella. Su introducción en el cosmos poético de la obra se produce en una auténtica escena teatral: el amante se esconde en un armario para escuchar a la anciana hablando con la joven amada (*Am.1.8.13-14*).

Sobre esta amada, se trata de una muchacha que escucha a la alcahueta; es claramente inexperta y quizá no pueda ser identificada con Corina, mucho más docta en el amor. Los estudiosos (McKeown, 1987: 22-23) coinciden en que, a pesar de que el propio sulmonense reconoce que escribe siempre a Corina (*Am.2.17.33-34: nec nisi tu nostris cantabitur ulla libellis; / ingenio causas tu dabis una meo*, “y ninguna salvo tú

será cantada en mis libros; tú, solo tú, darás razones de mi propio talento”),⁶⁴ la mujer aludida no puede ser siempre Corina (McKeown, 1987: 21), especialmente si se pone en duda su condición de casada y su edad.

3.1.8. (Am.1.9) *Militat omnis amans*: Todo el que ama va a una guerra

Volver a encontrar la *militia amoris* es ver expuesta una de las columnas sobre las que se erige la obra. En este punto, la experiencia individual por parte de Ovidio se extiende, en principio, a todo el que es de su misma condición (Am.1.9.1): *Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido*, “Todo el que ama va a una guerra y Cupido tiene su propio campamento”. Esta nueva mención del tópico, envuelta en una suerte de fórmula anular, que empieza y acaba con *militat omnis amans* (Am.1.9.1-2), introduce a su vez una ligera variación que ayuda a nuestra caracterización de la masculinidad. En primer lugar, ya no distinguimos tanto una oposición entre hombre soldado, el marido, y hombre poeta, Ovidio. En segundo lugar, quedan marcados los límites de la *militia amoris* a través de Venus (Am.1.9.4): *turpe senex miles, turpe senilis amor*, “es ridículo un soldado viejo: es ridículo un anciano enamorado...”. En realidad, *omnis amans*, “todo el que ama”, es todo el mundo excepto los ancianos.

Las dos masculinidades convergen, pues, en esta elegía, es más, “cada aspecto concebible de la existencia del amante está entonces ligada a la del soldado” (Booth, 2009: 69): el hombre soldado milita en el ejército, vigila la puerta de la tienda de campaña de su general mientras que, de la misma forma, nuestro amante milita en el ejército de Cupido, y vigila también una puerta, pero la de la amada, para entrar cuando el guardián se distraiga o se duerma (Am.1.9.7-8). Igual que el soldado avanzando inalterable⁶⁵ bajo cualquier inclemencia meteorológica, el amante debe imponerse para alcanzar a su amada incluso en las condiciones más adversas, a partir de las cuales Ovidio formula escenas muy potentes que quedan resumidas en un solo interrogante (Am.1.9.15-16): *quis nisi vel miles vel amans et frigora noctis / et denso mixtas perferet imbre nives?*, “¿Quién sino el soldado o el amante atravesaría tanto los fríos en la noche oscura como las nieves mezcladas con el abundante diluvio?”.

⁶⁴ Cfr. pág. 37.

⁶⁵ Hay que señalar de nuevo la relevancia de esta mención de la inalterabilidad en tanto que pone de relieve el estoicismo tradicional romano.

Son los otros límites de la *militia amoris*, hasta dónde serían capaces de llegar los soldados del cruel Cupido para seguir a su amada. El amante soldado debe poder ser espía (*Am.1.9.17*), *speculator in hostes*, “espía contra los enemigos invasores”, pero también formar parte de la vanguardia (*Am.1.9.19-20*). No todo es atacar de frente y la noche se hace más propia del amante que del soldado en lo que hemos podido ver hasta ahora, con el παρακλαυσύθυρον en concreto (*Am.1.6*). El amante soldado debe ser capaz también de atravesar las filas enemigas, los *ianitores* (*Am.1.9.26-27*).

Por supuesto, al introducir deliberadamente el contexto bélico, Ovidio menciona la guerra de Troya, cuyos participantes más excelsos estaban enamorados y que constituyen así ejemplos de esa fusión entre soldado y amante⁶⁶ (*Am.1.9.31-38*):

Ergo desidiam quicumque vocabat amorem,
desinat. ingenii est experientis amor.
ardet in abducta Briseide magnus Achilles—
dum licet, Argeas frangite, Troes, opes!
Hector ab Andromaches complexibus ibat ad arma,
et, galeam capiti quae daret, uxor erat.
summa ducum, Atrides, visa Priameide fertur
Maenadis effusis obstipuisse comis,

Así pues, que abandone cualquiera que llame desidia al amor. El amor es propio de una inteligencia experimentada. El gran Aquiles porque⁶⁷ le ha sido robada Briseida. Mientras sea posible, ¡romped las tropas argivas, troyanos! Héctor acudía a las armas desde los abrazos de Andrómaca y era su esposa la que le colocaba el casco en la cabeza. El generalísimo, el Atrida, se dice que, al ver a la hija de Príamo, enmudeció por los cabellos revueltos de la Ménade.

Otra característica de la masculinidad del amante soldado es el ocio, la causa de la forma de vida cuyo precursor fue Catulo pero cuyo máximo defensor es ahora Ovidio (*Am.1.9.41-42*): *ipse ego segnis eram discinctaque in otia natus; / mollierant animos lectus et umbra meos*, “Yo mismo nací en el perezoso y ocio de ropa cómoda; el lecho y

⁶⁶ Ovidio en ningún momento de *Amores* plantea una relación homosexual, le conviene para la situación obviar el romance entre soldados, Aquiles y Patroclo.

⁶⁷ La combinación de la preposición de ablativo *in* con el participio refuerza el valor de la circunstancia en la que se encuentra Aquiles y no tanto la causa. Una traducción más literal sería “El gran Aquiles arde ante la circunstancia de que le ha sido robada Briseida”.

la sombra habían ablandado mi espíritu”. Un hombre romano no podía ser *mollis*, “blando”, sino todo lo contrario, *durus*, “duro”, impasible en general.

3.2. *Donec eras simplex*: la decepción amorosa

3.2.1. (Am.1.10) *Donec eras simplex, animum cum corpore amavi*: el precio del amor

Desde la inspiración divina del amor hasta la aparición de Corina, la inflamación erótica en Ovidio “dolía” porque se enfrentaba primero a obstáculos tales como el *ianitor* o el propio marido y, segundo, a las infidelidades de ella mientras las suyas no suponen un problema. La decepción amorosa del poeta es un proceso progresivo de desgaste cuyo comienzo podemos señalar (Am.1.10): se produce cuando ella, sea Corina o no, pues no se especifica en el momento, le exige un pago. Ovidio evoca entonces el recuerdo de lo que había sido su amada ideal (Am.1.10.13): *donec eras simplex*, “mientras eras inocente”. La belleza física, exterior, y casi ética, interior, de la amada se deshace por la exigencia monetaria. La fusión tan clara de las dos masculinidades a la que habíamos llegado ahora se ensombrece (Cristóbal López, 1989: 237) (Am.1.10.16-20): *quid puerum Veneris pretio prostare iubetis? / quo pretium condatur, non habet ille sinum! / nec Venus apta feris Veneris nec filius armis— / non decet inbelles aera merere deos.*, “¿Para qué ordenáis que el hijo de Venus se prostituya por un precio? ¡No tiene aquel un bolsillo en el que guardar el dinero! Ni Venus ni el hijo de Venus son aptos para armas salvajes, no conviene que unos dioses no soldados merezcan dinero”.

Es un golpe de realidad. Para Ovidio, el amor es algo natural, ¿cómo se puede poner el precio al mismo acto que practican los animales (Am.1.10.27-32)? ¡Para el poeta es prácticamente un robo! En la misma línea, encontramos la argumentación de la idea de que la codicia es corruptora, ejemplificada con el caso de tribunales y juicios (Am.1.10.37-38), *Non bene conducti vendunt periuria testes, / non bene selecti iudicis arca patet*, “Los testigos sobornados no venden honradamente sus perjurios, / el arca del juez elegido no está honradamente a su disposición”, y las jóvenes doncellas no deben imitar este comportamiento. (Am.1.10.47), *parcite, formosae, pretium pro nocte pacisci*, “Guardaos, muchachas hermosas, de pactar un precio cada noche”. El ansia de riqueza puede conducir a la locura, como les ocurrió a la vestal Tarpeya al ser aplastada por escudos tras pedir a los soldados lo que llevaban en el brazo izquierdo traicionando su promesa con el rey sabino Tito Tacio de casarse para salvar la vida, y a Alcmeón, que mató a su madre porque esta traicionó a su marido a cambio del collar de Harmonía (Am.1.10.53-56).

Hay un nuevo barniz del amor que repercute en la masculinidad: Ovidio queda decepcionado con Corina, es un punto de inflexión. A pesar de su problema particular, el amor aquí vuelve a apuntar hacia la universalidad (*Am.1.10.57-58*) *officium pauper numeret studiumque fidemque; / quod quis habet, dominae conferat omne suae*, “El pobre pagaría el servicio, el afán y la confianza; todo lo que uno tiene, que se lo entregue a su propia dueña”. Como ya es propio en Ovidio, se nos presenta el mismo motivo, que podríamos denominar *omnis amans*, con una *variatio*, parafraseando: “el amor es entregar todo”. Si hablamos de entrega, el poeta solo puede hacer lo propio con su obra, sus versos (*Am.1.10.59-60*), *est quoque carminibus meritas celebrare puellas / dos mea; quam volui, nota fit arte mea*, “está también el celebrar a las muchachas que se lo merecen con poemas como mi dote; a la que yo quise, que se vuelva famosa por mi arte”. La amada debe desistir de exigir dinero porque la retribución que el poeta le ofrece es mucho más valiosa (*Am.1.10.63-64*), *nec dare, sed pretium posci dedignor et odi; / quod nego poscenti, desine velle, dabo!*, “No odio el dar, sino que odio y detesto que exijan un precio; ¡lo que niego cuando me lo pides, deja de quererlo, te lo daré!”. Se trata de una retribución que, sea pecuniaria o poética, invierte el esquema general del matrimonio romano: ¡ahora es él en vez de ella quien se presenta con una dote para intentar lograr la unión!

3.2.2. (*Am.1.11* y *1.12*) *accipe et ad dominam peraratas mane tabellas*: Las tablillas y la esclava Nape

Siguiendo la lectura lineal, hace su aparición otro personaje en la órbita de la amada. Al *ianitor* y a la alcahueta Dipsas se les suma la esclava Nape (*Am.1.11*), que actúa como mensajera transportando las tablillas con los mensajes de él. La historia de este medio de comunicación se cuenta en dos elegías (*Am.1.11* y *1.12*) y concluye con que la amada no llega a recibir las tablillas, otro motivo de frustración para Ovidio.

3.2.3. (*Am.1.13*) *Quo properas, Aurora? mane!*: Llega el día, amante a la fuga

Otra actitud igualmente interesante para la masculinidad es la que expresa Ovidio ante la idea de la ausencia de la amada (*Am.1.13*): es el sufrimiento, la angustia

por la noche que se acaba. La noche es precisamente el tiempo de acudir a la puerta de la amada y requerir sus atenciones.

3.2.4. (Am.1.14) *Medicare tuos desiste capillos!*: El peinado de la amada

Hemos mencionado antes la dificultad de seleccionar las elegías que abordan el tema de la masculinidad porque la mayoría lo hacen pero en grados muy diferentes. Un buen ejemplo de información “latente” sobre la masculinidad sería cuando Ovidio trata el tema cosmético femenino (Am.1.14) que, como sabemos, retomará en su tratado *Medicamina Faciei Femineae*. En *Amores*, el poeta se centra en el peinado de la mujer, en concreto, en el peligro de abusar de tintes y pinzas de hierro al rojo vivo. El abuso de estos “tratamientos” lleva a la pérdida de cabello de la mujer, (Am.1.14.2): *iam tibi nulla coma est*, “ya no tienes ningún cabello”. La información sobre la masculinidad que podemos extraer es esa voluntad por parte de Ovidio de interesarse por algo tan femenino como el cuidado del cabello, tan importante para la dama que tenía una esclava solo para eso. La razón de este interés, de nuevo, puede verse desde su sensibilidad para describir el cuerpo de la mujer (Keith, 2009: 357) o desde la sexualización de esta (Booth, 2009: 71), en la que el cabello tendría un papel destacado.

3.2.5. (Am.2.2) *Bagoa, dum perago tecum pauca, sed apta, vaca*: súplicas ante el guardián Bagoas

Los personajes orbitales siguen personándose en nuestra lectura lineal, remitiendo una vez más a motivos y situaciones conocidas para el lector de *Amores*. El esclavo guardián, el *ianitor* que ya conocemos (Am.1.6), aquí reaparece (Am.2.2-3) e incluso descubrimos más sobre él: se llama Bagoas, un nombre muy común entre los eunucos (McKeown, 1998: 30) (Booth, 1991: 105) (cfr. Plin.Nat.13.41). Esta condición del vigilante se convierte en un reproche por parte de Ovidio porque el esclavo nunca ha experimentado el amor (Am.2.3.6) ya que, de haberlo hecho, entendería perfectamente la situación de Ovidio y le dejaría pasar. Las súplicas de Ovidio, cargadas de retórica, serían las armas en nombre de Amor y, en este momento en concreto, ante la puerta, podemos ver la faceta espía, Ovidio es ese ya anunciado *speculator in hostes* (Am.1.9.17) ante Bagoas. El objetivo del poeta es, por supuesto, que el portero ceda y le deje vía libre hacia la alcoba de su amada: el silencio del guardián será la cómica respuesta a los esfuerzos del amante.

3.2.6. (Am.2.4) *odi, nec possum, cupiens, non esse quod odi*: Odio ser así

Quizá el punto culminante de la frustración de Ovidio en su lance amoroso con Corina lo encontremos en el homenaje al *odi et amo* catuliano (Am.2.4). Hemos hablado ya de que el género de la elegía amorosa latina encuentra en Ovidio ciertas contradicciones por su subjetividad (von Albrecht, 1997: 694). Podemos hablar de una contradicción que hemos ensombrecido hasta ahora, el crimen de adulterio que Ovidio está cometiendo al relacionarse con Corina. La actitud de Ovidio hasta esta falta es contradictoria porque, como estamos viendo en nuestra lectura, el poeta defiende el adulterio (Am.1.9.41) y, sin embargo, es capaz de situarse en contra de las “costumbres censurables”, “*mendosos mores*” (Am.2.4.1), pues sería esgrimir armas que no son las suyas: las armas de Ovidio, del soldado amante, son las verdaderas, mientras que las de aquellos que las que enarbolan los que viven en los vicios son falsas (Am.2.4.2).

Hemos estado considerando la relación de Ovidio y Corina pero, como consecuencia del contexto extramatrimonial, no hay una fidelidad exclusiva por parte de ninguno. Así, Booth observa la variedad de encantos que cautiva al amante (Booth, 1991: 34), tema que el propio Ovidio recoge tanto desde el género del epigrama griego como desde los elegíacos latinos (Prop.2.22, 1-10 y 25.41-6; Tib.3.8.7-14). Ovidio se caracteriza a sí mismo como un “Don Giovanni augusteo” (Booth, 1991: 34) que choca contra su sentimiento de autovergüenza (Am.2.4.5-6), se explicita el homenaje catuliano que hemos mencionado: *odi, nec possum, cupiens, non esse quod odi; / heu, quam quae studeas ponere ferre grave est!*, “Odio y no puedo aun queriendo no ser lo que odio. ¡Ay, cuán grave es aguantar lo que te afanas en apartar!”. Booth atribuye estos versos a la “astucia cómplice” de Ovidio (Booth, 1991: 34), que se funde también con la contradicción propia del género que hemos explicado más arriba. Nuestro poeta “sufre” una “infidelidad crónica” (*ib.*) y, sin embargo, se presenta como un Hipólito ante su amada y, una vez se encuentra ante cualquier otro estímulo amoroso, se convierte en un Príapo descontrolado (Am.2.4.32).

Ovidio no solo ama a Corina, como hemos visto en el momento de la exigencia monetaria (Am.1.10), esto lo demuestra más y mejor su enumeración de mujeres por las que se siente atraído. Tenemos tanto el antecedente griego del catálogo de mujeres de

Hesíodo,⁶⁸ aunque ahí hablamos de mujeres mitológicas que no conforman una lista basada en “gustos amorios” (Booth, 1991: 35). Las novedades por parte del sulmonense son la mayor brevedad, aprovechar la estructura del dístico elegíaco para articular el catálogo con contraposiciones y la ausencia del carácter mitológico (*ib.*); aparte, por supuesto, de la subjetividad erótica. Merece la pena detenernos en la lectura del catálogo (*Am.*2.4.31-44):

ut taceam de me, qui causa tangor ab omni,
 illic Hippolytum pone, Priapus erit!
 tu, quia tam longa es, veteres heroidas aequas
 et potes in toto multa iacere toro.
 haec habilis brevitatem suam est. corrumpor utraque;
 conveniunt voto longa brevisque meo.
 non est culta—subito, quid cultae accedere possit;
 ornata est—dotes exhibet ipsa suas.
 candida me capiet, capiet me flava puella,
 est etiam in fusco grata colore Venus. 40
 seu pendent nivea pulli cervice capilli,
 Leda fuit nigra conspicienda coma;
 seu flavent, placuit croceis Aurora capillis.
 omnibus historiis se meus aptat amor.

Para callar yo sobre mí mismo, que soy conmovido por todo, ¡pon allí⁶⁹ a Hipólito, será Príapo! Tú, porque eres tan alta, igualas a las antiguas heroínas y puedes yacer entera en todo lecho. Esta es hábil por su corta estatura. Y soy seducido por una y otra; coinciden en mi deseo la alta y la baja. Esta no está arreglada (se me ocurre qué puede sumarse a una arreglada). Está adornada, ella misma exhibe sus propias dotes. La blanca me cautivará, me cautivará la doncella rubia, me es grata incluso la Venus de color negro, o bien si cuelgan de su níveo cuello sus cabellos oscuros, Leda fue digna de contemplar por su melena negra; o si son rubios, Aurora gustó con sus cabellos dorados. Mi amor se ajusta a todas las historias.

⁶⁸ Debemos a M.L. West la edición de Oxford de 1985.

⁶⁹ En las circunstancias seductoras con mujeres descritas en los anteriores versos hasta un Hipólito, ejemplo por excelencia de castidad, se convierte en el dios Príapo, caracterizado por su enorme falo.

Si la relación con Corina había comenzado anteriormente a torcerse con la exigencia del dinero (*munera poscis*, “pides un precio”) (Am.1.10), aquí, tras las potenciales infidelidades de él, que no son reprochadas todavía, la caída se acusa más porque estamos ante la evidencia de la contradicción que Ovidio vive: ama a Corina pero la odia porque no puede tener su fidelidad, la exclusividad.

3.2.7. (Am.2.5) *oscula ne nobis deteriora daret*: Hermosa aun mintiendo

Con la herida de Amor y sabiendo claramente que Ovidio no es exclusivamente de Corina de la misma forma que ella no es de él, el poeta asiste a la primera infidelidad explícita (Am.2.5). Esta se produce en un escenario ya conocido para los lectores, el banquete (Am.1.4), ¡las maneras ovidianas para seducir a la esposa ahora se vuelven contra él (Am.2.5.13-18)! Podemos distinguir tres partes o estadios: el dolor por el amor (Am.2.5.1-12), sentimiento que gobierna todo el poema; las infidelidades de ella a él (Am.2.5.13-34) y la inevitabilidad de seguir queriéndola (Am.2.5.35-62), ¡a pesar de una falta que, recordemos, no tiene sentido porque no es una relación unilateral!

Estamos ante la pasividad del observador ante una nueva perspectiva de pareja que Ovidio, al menos en este momento, no tiene: dos amados y no amante y amada. Para el amante, supuestamente dormido, lo que contempla es un crimen, él ya le ha fallado a ella (Am.1.10) pero ahora ella le falla a él (Am.2.5.13-14): *Ipse miser vidi, cum me dormire putares, / sobrius adposito crimina vestra mero*, “Yo mismo vi, pobre de mí, cuando pensabas que yo dormía, sobrio, vuestros crímenes puestos justo a mi lado”.

¿Si a Ovidio le gustan todas y es a ratos Hipólito, a ratos Príapo, ella no puede hacer lo mismo? Para el sulmonense está claro: no, es un crimen, ¡cuando en ningún momento lo ha sido el adulterio contra el marido de ella (Am.1.4)! El ahora testigo Ovidio incluso piensa en el castigo físico (Am.1.5.45): *sicut erant, et erant alti, laniare capillos / et fuit in teneras ímpetus ire genas*—, “Así como estaban sus cabellos y estaban cuidados, estuvo presente el pronto de arremeter contra sus tiernas mejillas”, un eco de lo que ocurrirá más adelante en nuestra lectura lineal (Am.1.7.45-46).

El amor es irremediablemente cruel y, como una extensión, también lo es el amante Ovidio (Am.2.5.49), que no quiere besos peores, es decir, que sean menos que

los del otro. La crueldad no es exclusiva del dios Amor/Cupido, la reacción a la desmedida violencia y a los sulfurados delirios de los que somos testigos encuentra una reacción a la altura en la dueña, se ríe (*Am.2.5.51*): *risit et ex animo dedit optima — qualia possent*, “se rio y dio lo mejor de su espíritu como hubiesen podido”. Los besos de ella solo pueden ser de él y ya no es lo mismo besarla (*Am.2.5.57-58*): *quod nimium placuere, malum est, quod tota labellis / lingua tua est nostris, nostra recepta tuis*, “Lo malo es que no me gustaron para nada, que toda tu lengua es para mis labios, la mía recibida por la tuya”. Esta idea de la exclusividad y de la inmacularidad de la mujer se enmarcan en la concepción de esta como “canal casto para la progresión patriarcal” que ya hemos comentado antes (Sharrock, 2003: 105-6). En estos besos, Ovidio distingue uno de los tipos, los *oscula* (*Am.2.5.50*), “besitos”, los menos eróticos frente a los *basia* y los *suavia*.

También resulta de interés que Ovidio hable de la enseñanza del amor, *doceri* (*Am.2.5.61*) y *magister* (*Am.2.5.62*). Podríamos ver aquí una dinámica maestra-aprendiz, una iniciación en el amor. La mujer de la elegía, probablemente mayor que Ovidio, le estaría introduciendo en los “misterios” del dios Amor. Quizá Corina sería esta mujer, como hemos insinuado más arriba. Esta iniciación, como sabemos, tiene un final inevitable, el rechazo; al menos si se concibe como una relación de compromiso unilateral, un matrimonio sin estar casados.

3.2.8. (*Am.2.6*) *Psittacus, Eois imitatrix ales ab Indis, occidit*: el papagayo Ovidio

La situación respecto al lamento por la muerte del papagayo (*Am.2.6*), *psittacus* (*Am.2.6.1*), de Corina, claro paralelo con Catulo y el *passer* de Lesbia (Catull.2), es, *a priori*, poco interesante para nuestra lectura. Se trata de uno de los poemas que más se aleja de las relaciones amorosas y lamentos del sulmonense, Ovidio se interesa aquí más por el poeta que por el amante (Weiden Boyd, 2006: 205). Sin embargo, podemos decir que la masculinidad de Ovidio tiene esa voluntad de interesarse por el cosmos que rodea a su querida Corina, igual que ocurría con el asunto del cuidado del cabello (cfr. pág. 45) (*Am.1.14*).

A pesar de esa aparente desvinculación con la caracterización de la masculinidad en esta elegía, el papagayo de Corina *es* Ovidio, aunque hay discrepancias respecto a en

qué aspectos se produce esta identificación. Según Cahoon (apud Weiden Boyd, 2006: 203), se produce en el comportamiento (*ethical values*), el papagayo se comporta como un poeta elegíaco: *vox [...] ingeniosa* (Am.2.6.18), “inteligente voz”; *garrulus* (Am.2.6.26), “charlatán”; *sermonis amore* (Am.2.6.29), “de conversación sobre el amor”; *vocis loquax humanae imago* (Am.2.6.38), “imagen parlante de la voz humana”; *ora [...] docta loqui* (Am.2.6.62), “una boca [...] docta en hablar”. En cambio, para Weiden Boyd sería solo una emulación lingüística (Weiden Boyd, 2006: 205), así, el momento del epitafio supone la fusión entre el papagayo y el poeta, pues el ave habla en su inscripción como si fuese el propio Ovidio (Am.2.6.61-62), COLLIGOR EX IPSO DOMINAE PLACUISSE SEPULCRO. / ORA FUERE MIHI PLUS AVE DOCTA LOQUI, “De esta misma tumba se deduce que complací a mi ama. Tuve un pico experto que habló más que un loro”,⁷⁰ sería un argumento a favor de esta idea al producirse el cambio a primera persona del singular.

En conclusión, el humor de Ovidio toma el delicado *passer* catuliano para convertirlo en una imitación de sí mismo, de su yo poeta, un papagayo que es retrato de sí mismo (Weiden Boyd, 2006: 214) y que, al ser de entre todas las aves el *psittacus*, es “grande, torpe, desafinado y ocasionalmente sucio” (Weiden Boyd, 2006: 215).

3.2.9. (Am.2.7 y 8) *sensit concubitus unde Corinna tuos?: Traidora Cipasis*

En general, desde la exigencia monetaria a Ovidio por parte de la amada⁷¹ hasta tener que verla con otro en el banquete, hemos asistido al comienzo de la progresiva decadencia de Ovidio y sus sentimientos. ¿Qué le estaría ocurriendo a la otra parte de la relación, a Corina? Indiscutiblemente, los sentimientos del narrador Ovidio son los protagonistas de la obra, su voluntad por transmitir una experiencia personal única (Booth, 2009: 67), el interés por la contrapartida femenina llegará a su máximo esplendor en las *Heroidas*. Si ya hemos visto los celos masculinos en estas nuevas relaciones (Am.2.5), en la séptima elegía podemos ver los femeninos: la amada, que sabremos posteriormente que se trata de Corina (Am.2.8.6), reacciona a que él se haya acostado con la esclava peinadora Cipasis, ¡ella se niega a enfadarse porque, como hemos dicho, la relación no puede tener el compromiso unilateral! (Am.2.7.7-10):

⁷⁰ Literalmente “más que un ave”.

⁷¹ Curiosamente no se menciona el nombre de Corina en Am.1.10.

siquam laudavi, misero petis ungue capillos;
si culpo, crimen dissimulare putas.
sive bonus color est, in te quoque frigidus esse,
seu malus, alterius dicor amore mori.
Atque ego peccati vellem mihi conscius essem!

10

Si alabé a alguna, atacas mis cabellos con uña desdichada; si la culpo, piensas que disimulo la falta. O bien si hay un buen color en mí, dices entonces que soy frío para ti, o si es un mal color, dices que muero por el amor de otra; yo soy encomendado a morir por otro amor.

Como vemos, hay puntos comunes entre los celos de él y los de ella: la respuesta esperada de los celos femeninos es la agresión física (*Am.2.8.7*) y también hay ambigüedad; ella se enfada pero no puede estarlo al no tener derecho a exigir el compromiso. Respecto a la tercera en discordia, Cipasis, la esclava peinadora (*Am.2.8.17*), ¡Ovidio no quiso revelar su relación con ella (*Am.2.8*)! De hecho, Ovidio acaba desmarcándose de la culpa por esa supuesta infidelidad, lo jura por los dos grandes patrones del amor, Venus y Cupido (*Am.2.7.27-28*): *per Venerem iuro puerique volatilis arcus, / me non admissi criminis esse reum!*, “¡Por Venus juro y por los arcos del niño alado, que yo no he de ser enviado como culpable de este crimen!”. A pesar de los celos de la amada de Ovidio, él vuelve a dirigirse a la esclava para intentar merecer sus favores bajo el chantaje de contarle la relación a la dueña (*2.8.25-28*):

*quod si stulta negas, index anteacta fatebor,
et veniam culpa proditor ipse meae,
quoque loco tecum fuerim, quotiensque, Cypassi,
narrabo dominae, quotque quibusque modis!*

¡Y qué si lo niegas, tonta de ti, confesaré como testigo de lo que hiciste antes y acudiré como delator de mi propia culpa, también contaré en qué lugar estuve contigo y cuántas veces, Cipasis, le contaré a tu ama cuántas veces y de qué maneras!

Como motivo retórico, Ovidio recurre, como con el caso de la “locura” en la agresión a Corina (*Am.1.7*), a ejemplos mitológicos pertinentes de la relación entre

héroe y esclava, como el de Aquiles y Briseida (*Am.2.8.11*): *Thessalus ancillae faie Briseidos arsit*, “El tesalio ardió por la belleza de la esclava Briseida”. La relación de Cipasis y Ovidio es, en esencia, sexo, no podemos hablar de una relación amorosa. Sin embargo, el amante acaba sometido a Cipasis, al exigirle respuestas no es como Aquiles: no la puede controlar como le ocurre con Corina. La condición de Cipasis como esclava de Corina⁷² supone la evidencia del hambre sexual de Ovidio, ya no estamos ante una atracción desmedida (*Am.2.4*), sino ante la metamorfosis de esta atracción en una relación sexual (al menos) efectiva. También es atractivo suponer la idea de que Ovidio busca “controlar” a Corina irrumpiendo en una de esas órbitas de personajes, en la de Cipasis, para acercarse a ella; sería otra estratagema para garantizarse el amor de su amada que desemboca en un fracaso.

3.2.10. (*Am.2.10*) *at mihi saevus amor somnos abrumpat inertes*: Morir de amor

Mientras Ovidio se va hundiendo progresivamente entre su desenfreno sexual y sus sentimientos cada vez más emponzoñados por Corina, el poeta encuentra el espacio para suplicarle a su dios general, a Cupido “que nunca está lo suficientemente enfurecido” (*Am.2.9.1*). La sed de la que hablamos se vuelve a ejemplificar en el momento en el que Ovidio confiesa a su amigo Gracino que ama a dos mujeres a la vez (*Am.2.10*), ¡y después desea la muerte! Esta elegía también es atractiva por su cercanía a la epístola. Podemos dividirla en dos partes correspondientes a sus dos temas: el “problema” de amar a las dos mujeres (*Am.2.10.1-22*) y el lamento de la muerte deseada por el poeta (*Am.2.10.23-38*).

Realmente no nos sorprende que Ovidio ame a dos mujeres a la vez (cfr. *Am.2.4*). Lo curioso y novedoso de esta confesión de la que nos hace testigos el sulmonense es que apenas se pueden diferenciar sus dos amadas, ni siquiera podemos saber si una de ellas es su querida Corina (*Am.2.10.5-7*): *utraque Formosa est, operosae cultibus ambae; / artibus in dubio est haec sit an illa prior. / pulchrior hac illa est, haec est quoque pulchrior illa*, “Una y otra son hermosas, las dos se afanan en arreglarse;⁷³ está en duda si en cuanto a arreglarse esta o aquella está antes. ¡Ya aquella es más bonita que esta, esta también es más bonita que aquella!”

⁷² Al leer *Am.2.8* entendemos que es Corina la amada enfadada de la anterior elegía.

⁷³ Literalmente “son laboriosas en sus arreglos”.

De nuevo, Ovidio se ve sobrepasado por el amor (*Am.2.10.19*): *at mihi saevus amor somnos abrumpat inertes*, “Y que el amor me abrume cruel en sueños inertes”. Ya no solo llega a atormentar a Ovidio durante el sueño, también en la vigilia (*Am.2.10.30*): *di faciant, leti causa sit ista mei!*, “Que los dioses obren, ¡que sea esta la causa de mi muerte!”. El pronombre *ista* se refiere a lo desarrollado en los versos anteriores, en concreto, en los versos 26, 27 y 28: *decepta est opera nulla puella mea; / saepe ego lascive consumpsi tempora noctis, / utilis et forti corpore mane fui*, “Ninguna muchacha mía quedó decepcionada con mi trabajo, / a menudo yo pasé con lascivia el momento de la noche, / estuve dispuesto y con fuerza en el cuerpo por la mañana”. Si *Am.1.4* era la teoría amorosa, en este poema encontramos el caso práctico, sexual. Una práctica durante la cual a Ovidio no le importaría morir (*Am.2.10.35-38*):

*at mihi contingat Veneris languescere motu,
cum moriar, medium solvar et inter opus;
atque aliquis nostro lacrimans in funere dicat:
“conviens vitae mors fuit ista tuae!”*

Sin embargo, que me toque morir en el movimiento de Venus, que cuando me muera, me deshaga en medio de la faena; y que alguien diga llorando en mi funeral: ‘¡murió haciendo lo que más le gustaba!’”.⁷⁴

3.2.11. (*Am.2.12*) *in nostro est, ecce, Corinna sinu*: Amante vencedor

La decadencia de Ovidio ha quedado apuntada por la agresión a Corina (*Am.1.7*), los celos al ver a otro ocupar su lugar (*Am.2.5*) la desesperación ante Cipasis (*Am.2.8*) e incluso las súplicas a Cupido (*Am.2.9*): esta verdadera caída choca contra una situación que nos puede parecer surrealista, ¡Ovidio declara su triunfo sobre Corina (*Am.2.12*)! Es la tercera aparición (*Am.1.2* y 7) del motivo del triunfo (*Am.2.12.1-2*): *Ite triumphales circum mea tempora laurus! / vicimus: in nostro est, ecce, Corinna sinu*, “¡Acudid a rodear mis sienes, laureles triunfales! Vencí: ¡he aquí a Corina en mi regazo!”. Por fin las escaramuzas contra los esclavos guardianes, (*Am.1.6*), las *furtivae notae* en los banquetes (*Am.1.4*) y las tablillas enviadas a través de esclavas de dudosa confianza (*Am.1.11-12*) dan resultados, como él mismo advierte muy elocuentemente

⁷⁴ Paráfrasis más verosímil en español, literalmente “¡Murió como había sido su vida!”.

(Am.2.12.3-4): *quam vir, quam custos, quam ianua firma, tot hostes, / servabant, nequa posset ab arte capi!*, “¡Qué macho, qué guardia, qué puerta infranqueable, tantos enemigos vigilaban, para que de ninguna manera pudiera ser capturada!”. El triunfo se engarza con otros tópicos relacionados con el amor, como la “caza del amor”, pasando Ovidio de ser la “presa fresca”, *praeda recens* (Am.1.2.29), a “la presa está libre de sangre”, *sanguine praeda caret* (Am.2.12.7), y como la *militia amoris* (Am.1.2), *est ductu capta puella meo!*, “¡la muchacha fue capturada bajo mi mando!” (Am.2.12.8).

Ovidio se ha convertido en un auténtico ejército de un solo hombre (Am.2.12.13-14), *me duce ad hanc voti finem, me milite veni; / ipse eques, ipse pedes, signifer ipse fui*, “Yo mismo acudí como caudillo para esta meta, como soldado; yo mismo como caballería, yo mismo como infantería, yo mismo como portaestandartes”; ha conseguido la victoria, la presa sin herirla. Este nuevo triunfo, como cualquier motivo reintroducido en la obra, tiene una *variatio*: la causa, que no es nueva para Ovidio (Am.2.12.17) de la fatalidad, de las guerras, es la mujer, como Helena en el caso de Troya (Am.2.12.17-18), Hipodamía en el del pueblo de los lapitas (Am.2.12.19-20), Lavinia cuando prefirió a Eneas como esposo en lugar de a Turno (Am.2.12.21-22) y Tarpeya (cfr. pág. 43) o las sabinas en el famoso episodio de su rapto (Am.2.12.23-24) (Cristóbal López, 1989: 281). Una vez más, el responsable final es Cupido (Am.2.12.27-28): *me quoque, qui multos, sed me sine caede, Cupido*, “A mí también, quien a muchos, pero a mí sin ruina, Cupido me ordenó ponerme en marcha bajo sus insignias militares”.

Estaríamos entonces en un triunfo agri dulce por todo lo que hemos mencionado y porque, en comparación con la llegada casi divina de Corina en la obra (Am.1.5), los poemas siguientes nos revelan una realidad cada vez más cruel, como si el sueño de Ovidio se hubiera invertido siguiendo una simetría (Am.1.5 con Am.2.12).

3.2.12 (Am.2.13 y Am.2.14) *in dubio vitae lassa Corinna iacet*: el aborto de Corina

Hemos sido testigos de cómo la masculinidad de Ovidio se esparcía por temas que no son propios del hombre y mucho menos del hombre romano. Lo hemos visto en el caso del peinado femenino (Am.1.14) y ahora lo vemos en el del aborto (Am.2.13). No repararemos en este tema más allá de que la mujer involucrada es Corina (Am.2.13.1-2): *Dum labefactat onus gravidi temeraria ventris, / in dubio vitae lassa*

Corinna iacet, “Habiéndole quitado la accidental carga del pesado vientre, Corina yace agotada, al borde de la muerte”.⁷⁵

Como vemos, la masculinidad de Ovidio llega a invadir el cuerpo de su amada: él se enfadaría no solo por ponerse *in dubio vitae* (*Am.*2.13.1), sino, como él mismo dice, por entregarse a mejunjes y pociones,⁷⁶ a filos y cuchillas (*Am.*2.14.1-4), entrega que podemos interpretar como consecuencia de una obsesión por una belleza perfecta (Chrystal, 2017: 83).

3.2.13. (Am.2.17) *nec nisi tu nostris cantabitur ulla libellis*: solo tú, Corina

La ausencia de la amada sigue presentándose en varias elegías (*Am.*2.11 y 16): Ovidio no puede estar lejos de su amada, fuente de su gozo (aunque no la única) y de su pena. En esta línea, Ovidio presenta a Corina como la única amada a la que canta (*Am.*2.17.33-34), *nec nisi tu nostris cantabitur ulla libellis; / ingenio causas tu dabis una meo*, “y ninguna salvo tú será cantada en mis libros; tú, solo tú, darás razones de mi propio talento”. De nuevo encontramos la mecánica sentimental del *servus amoris*: Ovidio está dispuesto a todo por Corina, pero ella no, razón de sufrimiento para él. También se recuperan el *amor ignis*, (*Am.*2.17.3) *me moderatius urat*, “que me abrase moderadamente”, y la idea del amor como caza (*Am.*2.17.5), *praeda fuissem*, “que hubiera sido yo la presa”; incluso el propio poema tiene cierta sensación de *gradatio*, el sulmonense se va lentamente consumiendo a la par que se va acercando a Corina porque pasa de referirse a ella a hablarle de tú, así pasamos del comienzo a ese establecimiento del diálogo (*Am.*2.17.1-14 y 23-26):

illo convincar iudice turpis ego!
sim licet infamis, dum me moderatius urat,
 quae Paphon et fluctu pulsa Cythera tenet.
atque utinam dominae miti quoque praeda fuissem
 formosae quoniam praeda futurus eram!
dat facies animos. facie violenta Corinna est—
 me miserum! cur est tam bene nota sibi?

⁷⁵ Literalmente “con la duda de su vida”.

⁷⁶ Sabemos que existía una auténtica “industria” en relación con el aborto a partir de los medicamentos, estas “medicinas” especiales que mencionamos (Chrystal, 2017: 83).

scilicet a speculi sumuntur imagine fastus,
nec nisi conpositam se prius illa videt! 10

Non, tibi si facies animum dat et omnia regni—

o facies oculos nata tenere meos!—

collatum idcirco tibi me contemnere debes;

aptari magnis inferiora licet.

[...]

tu quoque me, mea lux, in quaslibet accipe leges;

te deceat medio iura dedisse foro.

Non tibi crimen ero, nec quo laetere remoto; 25

non erit hic nobis infitiandus amor.

¡No quedaré convicto yo por aquel juez, indecente de mí! Es posible que yo sea infame mientras me queme con más moderación la que habita Pafos⁷⁷ y Citera, la golpeada por las olas. También, puesto que me hubiera tenido como presa una dueña dulce, ¡pues que sea yo la futura presa para una hermosa! Su cara da ánimos. Corina es de aspecto altanero... ¡Ay, miserable de mí! ¿Por qué se conoce tan bien? ¡Sin duda la altanería es convocada por la imagen del espejo, aunque ella no se mira antes de arreglarse! No, si tu rostro te asegura un espíritu y todo un reino, ¡ay, cara nacida para apoderarse de mis ojos! No debes despreciarme al compararme contigo, es lícito que las cosas inferiores se adapten a las grandes.

[...]

Tú también a mí, mi luz, acéptame en las leyes que sean; conviene que pongas tú reglas en el foro. No seré para ti un crimen, ni te alegrarás, de que sea eliminado, no será un amor que ha de negarse por nosotros.

Están presentes Corina, el amor por ella en sus múltiples concepciones ovidianas y la reflexión programática (*Am.2.17.21-22 y 27-28*), *carminis hoc ipsum genus inpar; sed tamen apte / iungitur herous cum brevior modo*, “Este mismo género de poesía es particular, y, sin embargo se une adecuadamente el ritmo heroico con uno más breve”, *sunt mihi pro magno felicia carmina censu, / et multae per me nomen habere volunt*, “Tengo poemas felices como corresponde a un gran patrimonio y muchas quieren tener renombre a través de mí”. Es interesante la noticia que nos transmite el verso 29, *non*

⁷⁷ Ciudad de Chipre.

aliquam, quae se circumferat esse Corinnam, “Conocí a alguna que se pasea diciendo ser Corina”, nos informa de la recepción de los poemas y de la fama que había ganado la aludida, trasciende el universo ovidiano.

Respecto a la masculinidad ovidiana y a la dinámica amorosa que establece para la amada, encontramos la inversión total de la dominación masculina: él es el que suplica seguir las normas, las leyes formuladas por la propia Corina (*Am.2.17.24*).

3.2.14. (*Am.2.18*) *risit Amor*: el hombre parodiado

Aunque hayamos omitido algunas de las elegías programáticas, debemos recordar de nuevo la susceptibilidad de encontrar información adicional sobre la masculinidad en poemas que *a priori* no invitan a ello. Así, Ovidio parece llegar a parodiarse como amante, como hombre —como poeta ya lo ha hecho al convertirse en el papagayo de Corina⁷⁸ en *Am.2.6*— cuando Amor-Cupido se ríe de él (*Am.2.18.15-16*), *risit Amor pallamque meam pictosque coturnos / spectraque*, “Amor se rio de mi manto, de mis coturnos pintados y de mi cetro”. La risa de Amor-Cupido ya la hemos visto antes en *Amores*, en concreto en su comienzo (*Am.1.1.3* y ss): la burla del dios anula la voluntad épica de Ovidio (McKeown, 1998: 395). Es llamativo el vestuario que lleva el sulmonense en este verso, la *palla* y los “coturnos pintados”, pues son claramente prendas no masculinas y, en concreto, la *palla* es propia de las matronas. Una vez más, como ocurría con el caso de Corina en su epifanía (*Am.1.5*), el vestuario no se adecuaba a un romano de bien. Ovidio se muestra aquí envuelto en un esplendor que enfatiza mediante su atuendo (McKeown, 1998: 395).

Otro rasgo programático que podemos apreciar en estos versos es el adelanto de las *Heroidas* (*Am.2.18.21-34*), *tristis ad Hypsiplylen ab Iasone littera venit* (*Am.2.18.33*), “llega una triste carta a Hipsipila de Jasón”. *Amores*, como primera colección elegíaca, marca los caminos que el sulmonense recorrerá posteriormente.

⁷⁸ ¿Otra metamorfosis? (cfr. pág. 29).

3.2.15. (Am.2.19) *mihi fac serves: ¡Sé más firme, esposo de Corina!*

Volviendo a Corina, ya sabemos que se trata de una mujer casada y mantiene una relación extramatrimonial con Ovidio, quien conocería al esposo, pues ambos han coincidido ya en un banquete (Am.1.4) y llega a dirigirse a él para que vigile más a la esposa (Am.2.19). Es una postura que sorprende, salvo que la consideremos insertada en una elegía de tono irónico, sobre todo cuando Ovidio reconoce explícitamente que su relación con Corina no está permitida (Am.2.19.3): *quod licet, ingratum est; quod non licet acrius urit*, “lo que está permitido es ingrato; lo que no está permitido arde con mayor fuerza”.

3.2.16. (Am.3.2) *O, cuicumque faves, felix agitator equorum!*: flechazo en el circo

El tercer libro de *Amores* podría ser considerado una suerte de epílogo a los dos anteriores y a la propia historia de la relación amorosa entre Ovidio y Corina.⁷⁹ Hay también lugar para la originalidad temática después de haber asistido al centro del cosmos de *Amores*, Corina, cuyas órbitas constituían una verdadera *third party* (Sharrock, 2003: 155). Entre estos temas novedosos para la narración de *Amores* están el flechazo por una joven desconocida (Am.3.2), el sueño y su interpretación (Am.3.5);⁸⁰ los ríos como dioses enamorados (Am.3.6); el “gatillazo” (Am.3.7); la abstinencia sexual por las fiestas en honor a la diosa Ceres (Am.3.10) y la procesión por las fiestas de Juno (Am.3.13). También somos testigos de nuevas dinámicas amorosas: en vez de increpar al esposo para vigilar a su mujer como ocurría en Am.2.19, ¡ahora Ovidio le pide justo lo contrario, más libertad para ella (Am.3.4)!

Si mantenemos nuestra idea de la lectura lineal, podemos ver cierto avance diacrónico en la relación de Ovidio y Corina, inspiración de Amor y enamoramiento, decepción progresiva y asunción del verdadero *status* de la relación. A pesar de que estamos en un momento extraño, en el que se ha consumado ya el triunfo amoroso (Am.2.12) pero se ha aconsejado, quizá irónicamente, al esposo más mano firme con la esposa (Am.2.19), vuelve a ver traiciones (Am.3.2 y 3).

⁷⁹ El tercer libro de *Amores* solo menciona a Corina tres veces (Am.3.1.49; 3.7.25 y 3.12.16), ¡tres veces menos que en el libro II! En el libro I solo la encontramos dos veces nombrada (Am.1.5.9 y 1.11.5).

⁸⁰ s trataría de una elegía falsa, pero McKeown deja la incógnita sin respuesta (McKeown, 1987: 92).

¿Qué puede confirmarnos más el hundimiento de esta relación que el interés sexual de Ovidio por otras? Ya hemos visto que, quizá más en un plano teórico, el de Sulmona escribe un catálogo de las mujeres que le gustan (*Am.2.4*), ¡ahora vemos la persecución de esos gustos en el circo (*Am.3.2*)! Es un escenario que hasta ahora no hemos visto, de día y sin criadas ni guardianes interfiriendo. El encuentro se produce en los respectivos asientos de las gradas del circo y, como ya hemos visto en los casos nocturnos y ante terceros, Ovidio pronuncia un extenso monólogo (*Am.3.2.1-82*) que, esta vez sí, obtendrá una breve respuesta (*Am.3.2.84*). Si ya hemos visto el adelanto de las *Metamorfosis* (*Am.1.1*) (cfr. pág. 29) y el de las *Heroidas* (*Am.2.18.21-34*) (cfr. pág. 56), este podría ser el de la obra *Ars Amatoria* puesto que precisamente se desarrolla este tema en un marco teórico en *Ars am.1.137-170*.

Ovidio despliega en este momento de *Amores* sus habilidades amoratorias: finge un interés totalmente pragmático por las carreras de caballos para acercarse a su “presa” (*Am.3.2.1-5*) y aprovecha el contexto para adularla imaginándose como el auriga al que favorece (*Am.3.2.6-17*). Como primera reacción, ella parece rechazarlo (*Am.3.2.19-20*) pero eso no frenará a Ovidio, que va siendo cada vez más osado y dispuesto a salir airoso contra otros posibles candidatos (*Am.3.2.21-24*). Después, se atreve a coger el borde del vestido (*Am.3.2.25-36*), luego a quitar el polvo e incluso a intentar solucionar el “calor” (*Am.3.2.37-42*), un calor que los *vela*, los toldos que se desplegaban cuando el calor incidía en exceso en las gradas, no debían sofocar.

Justo cuando se está produciendo esta *gradatio*, Ovidio y su flechazo deben guardar silencio y las apariencias, llega la *pompa*, el desfile de los distintos dioses (*Am.3.2.43-64*). En estos versos encontramos un momento de confesión, Ovidio parece no poder resistirse a declararse (*Am.3.2.61-62*): *per tibi tot iuro testes pompamque deorum, / te dominam nobis tempus in omne peti!*, “¡Por tantos testigos y por la pompa de los dioses te juro a ti que te solicito como dueña para siempre⁸¹!”. Después de la ceremonia de la pompa y de que el pretor correspondiente dé la señal, comienza por fin la carrera. Una vez ha ganado el auriga, Ovidio también aguarda su victoria personal, la respuesta de la muchacha (*Am.3.2.83-84*).

⁸¹ Literalmente, “todo el tiempo”.

3.2.17. (Am.3.3) *facies illi, quae fuit ante, manet!*: Cruel pero hermosa

Ovidio, en la siguiente “traición”,⁸² que ahora es de ella hacia él, vive la frustración de que, en realidad, la belleza física no se corresponda con la “belleza” ética. La amada, que podemos suponer que se trata de Corina aunque en ningún momento de la elegía es mencionada, es hermosa incluso mintiendo a Ovidio; no recibe el castigo divino que se merece. La “fealdad” de sus actos no se refleja en su aspecto exterior, en su belleza, que permanece inalterada: la blancura que ya hemos visto, *candida colla* (Am.1.5.10), ahora es una “maldita” blancura, ¡prevalece en el rostro de ella aunque sea mala persona (Am.3.3.5-6)! Aproximadamente los diez primeros versos tratan esta frustración por parte de Ovidio hacia el aspecto físico de la amada (Am.3.3.1-11). A continuación, Ovidio se siente engañado por los dioses que no hacen nada por castigar a la amada mentirosa, ¿será porque la mismísima divinidad también está enamorada de ella? (Am.3.3.12-26). Los dioses aparecen casi como respuesta a este interrogante en uno de los catálogos mitológicos muy del gusto ovidiano (Am.3.3.27-40). Ovidio siente empatía con ellos, ¡llega a entender la razón de su pasividad a la hora de no ejercer justicia contra ella! (Am.3.3.42-44): *di quoque habent oculos, di quoque pectus habent! / si deus ipse forem, numen sine fraude liceret / femina mendaci falleret ore meum*, “¡También los dioses tienen ojos, también los dioses tienen corazón! Si yo mismo fuera un dios, estaría permitido que ella engañara sin castigo a mi divinidad con boca mentirosa”.

Los dos versos finales de la elegía (Am.3.3.47-48) resumen la situación que se ha descrito a lo largo de los demás versos: la amada goza de un auténtico privilegio, no ser castigada por jurar por los dioses en vano.

3.2.18. (Am.3.7) *iacui pigro crimen onusque toro*: el gatillazo

Nadie queda libre de Cupido y su madre, el Amor se corona como potencia cósmica. El testimonio del fracaso sexual de Ovidio (Am.3.7) es relevante y único para la literatura clásica en general y para nosotros en concreto: en el código de la *militia amoris* es una derrota absoluta porque él, queriendo mantener relaciones, no puede afrontarlas, *nec potui cupiens* (Am.3.7.5). La frustración se incrementa con la

⁸² Estamos ante la frustración de que no se puede plantear por ninguna de las dos partes de la relación extramatrimonial una exclusividad total como sí exigía la institución del matrimonio en Roma.

prosopografía de la compañera sexual, muy hermosa,⁸³ de “brazos de marfil”, *eburnea brachia* (*Am.3.7.7-8*), que además le desea, le necesita con lengua deseosa (*Am.3.7.9*), y con el recuerdo de las amadas, ¡de las que descubrimos sus nombres!, Clide, Pito, Libas y, por supuesto, Corina. Aquí podemos ver cierta hipocresía por parte de Ovidio, ¿no era Corina la única a la que cantaríamos (*Am.2.17.33-34*)? Hasta ahora el sulmonense no había revelado el nombre de sus amadas o, mejor dicho, de sus compañeras sexuales, salvo Corina y Cipasis, este último por una muy elocuente razón, ¡Ovidio se siente en peligro al quedar en evidencia su infidelidad ante la propia Corina con la esclava de esta (*Am.2.7* y *8*)! Sobre Clide, Pito y Libas poco podemos deducir porque solo son menciones, aunque bien podrían estar entre las mujeres anónimas que se han ido sucediendo en la lectura lineal y en las que hemos dudado de su identidad por la ausencia del nombre.⁸⁴

Por muy anecdótica que sea la noticia del “gatillazo”, es una derrota total de la masculinidad que Ovidio ha intentado defender hasta ahora. Su faceta de soldado amante por y para Corina se rompe definitivamente, la aterradora perspectiva de convertirse en el *senex miles* (*Am.1.9.4*) se destila de sus palabras (*Am.2.17.17-18*).

⁸³ Pero de nuevo, también problemática al tratarse de una descripción puramente sexual (cfr. pág. 35).

⁸⁴ Ha sido interesante tratar de volcar estas tres nuevas identidades con las mujeres que han ido apareciendo en *Amores*. Hablaríamos de un total de seis amantes: Corina, Clide, Pito, Libas, Cipasis y quizá el flechazo en el circo (*Am.3.2*). Aunque este último, igual que el caso de la muchacha con la que habla la alcahueta Dipsas, no es una amada consumada. Entonces, cinco mujeres. Si la obra tiene un total de cincuenta elegías, trece tratan de Corina o, al menos, la mencionan explícitamente (*Am.1.5*, *11*, *12*; *Am.2.6*, *7*, *8*, *12*, *13*, *14*, *17* y *19*; *Am.3.1*, *7* y *12*); pero podemos sospechar que está, implícitamente, detrás del anonimato de la amada. Estas sospechas estarían en otras veintiuna elegías: *Am.1.3*, *4*, *6*, *7*, *10*, *13* y *14*; *Am.2.2*, *3*, *5*, *15* y *16*; *Am.3.3*, *4*, *8*, *11a*, *11b* y *14*. Al no mencionarse a Corina, parece plausible seguir la afirmación de Ovidio de que solo le cantará a ella (*Am.2.17.33-34*) y deducir con que es muy probable que la amada no mencionada sea ella, especialmente cuando se le caracteriza como docta en el amor o como mujer casada. La única conclusión que podemos sacar de este intento es que Corina es la amada por excelencia porque es la que más se menciona, aunque hay una importante nebulosa de posibles amadas. Irónicamente, estas amadas no se distinguen entre sí aunque sepamos lo que hacen y, cuando no sabemos qué hacen, sabemos sus nombres.

3.3. *Sed ne sit misero scire necesse mihi*: Aceptación y sumisión

Las fases que hemos propuesto para estudiar la relación de Ovidio con Corina son ciertamente porosas. De hecho, hasta que se produzca la asunción total por parte de Ovidio sobre el verdadero estatus de su relación con Corina (*Am.3.14*), a saber, que es un amante más de entre muchos, todavía se sucederán episodios elegíacos que seguirán coloreando la relación Ovidio-Corina. En primer lugar, hay un flechazo en el circo (*Am.3.2*), otra posible amada a pesar de las tribulaciones sentimentales de Ovidio, ¡ahora hablaríamos de una *third party* (Sharrock, 2003: 155) pero de él!

Después, la amada, una vez más anónima y que no tiene por qué ser la del circo, sustituye a su poeta por un nuevo hombre rico, *recens dives*, (*Am.3.8.9*) y, después, el poeta parece encaminarse hacia una fatal anagnórisis (*Am.3.11a* y *11b*): su paciencia se ha agotado por las faltas de Corina prolongadas en el tiempo (*Am.3.11a.1*), *Multa diuque tuli; vitiis patienta victa est*, “Y por mucho tiempo aguanté muchas cosas; fue derrotada mi paciencia por los vicios”. Ovidio ha aguantado lo que considera humillaciones, las atenciones que recibe de ella le resultan ya dolorosas y amargas (*Am.3.11a.7*) e incluso por ella ha sido capaz de dormir en el suelo ante la puerta cerrada (*Am.3.11a.10*), en clara consonancia con el motivo del *exclusus amator*.⁸⁵

Ovidio se ve en una auténtica encrucijada expresada por el *odi et amo* que ya ha sido entonado en *Amores* (*Am.2.4*) pero que aquí (*Am.3.11a* y *11b*) el sulmonense se lo ha apropiado totalmente. Él se revuelve en esa dicotomía, su pecho es zarandeado tanto por el sentimiento de odio como por el del amor, pero una vez más irrumpe la potencia divina de Amor, *vincit amor* (*Am.3.11b.34*); ahora, ¡amar para él es una obligación (*Am.3.11b.35*), un yugo que no puede querer (*Am.3.11b.36*)! Estamos ante actitudes totalmente nuevas: Ovidio trata de huir de su particular guerra de amor, un Arquíloco arrojando su escudo... pero en vano, la belleza de la amada le vuelve a atraer (*Am.3.11b.37*), *forma reducit*, “la belleza me volvió a llevar”.

La apropiación del *odi et amo* catuliano se traduce en una nueva *variatio* (*Am.3.11b.39* y *43*): “así no puedo vivir ni contigo ni sin ti”, *sic ego nec sine te nec tecum vivere possum*, y “tus hechos merecen odio, tu cara suplica amor”, *facta merent odium, facies exorat amorem*—.

⁸⁵ De nuevo, es un motivo conocido por el lector de *Amores* y Ovidio añade una ligera *variatio*, el final de las súplicas ante la puerta y su guardián.

Antes de la decisión final de Ovidio en lo que podríamos ver como la culminación de esta tercera fase, la de la asunción, encontramos una noticia que trasciende la realidad poética que el sulmonense ha creado en *Amores*: al escribir a Corina, ¡Ovidio ha atraído la atención de más amantes (*Am.3.12*)! Los sentimientos del poeta se han trasladado desde una ignorancia pasiva respecto al resto de amantes que pasan por el lecho de su amada Corina *dentro* de *Amores* a un conocimiento progresivo (ya hemos visto que incluso ha habido una sustitución en *Am.3.8*) y activo fuera de la propia obra, la mujer que “pertenecía” solo a Ovidio se hace conocida por la existencia de los libros, *libelli*, de *Amores* (*Am.3.12.5-7*).

La asunción supone el final de todo el particular recorrido de su aventura, de su militancia en las filas conducidas por Cupido; se trata de una aceptación: Ovidio asumirá las “traiciones” de Corina (*Am.3.14*), en otras palabras, se responsabiliza por fin de la ausencia de compromiso (el que sería propio de un matrimonio) por ambas partes por mucho que él haya herido o haya sido fallado, puesto que no puede evitar amarla. Mientras ella está con él, no debe mencionar a los demás hombres (*Am.3.14.1-2*): *Non ego, ne peces, cum sis formosa, recuso, / sed ne sit misero scire necesse mihi*, “Yo no rechazo que me falles porque eres hermosa sino que me sea necesario saberlo yo, miserable”. Ovidio asume que no puede controlar los actos, *facta*, de Corina, le pide que, cuando esté con él, intente *dissimulare* (*Am.3.14.4*); ya no que sea pudorosa, sino que, al menos, imite tal actitud (*Am.3.14.13-14*), *sit tibi mens melior, saltemue imitare pudicas, / teque probem, quamvis non eris*, “Ten una mejor disposición o, por lo menos, imita a las pudorosas y que yo me crea que tú eres decente, aunque no lo seas”. No se trata de una asunción por completo, pues Ovidio le pide mantener esa farsa mientras él deambula *nescius* (*Am.3.14.29*), ignorante de lo que hace Corina. Se trata una actitud mucho más asequible para ella que exigirle la totalidad de su amor, su fidelidad (*Am.3.14.1*).

Aunque Corina mantenga el nuevo papel que quiere darle Ovidio, él encontrará inevitablemente pruebas no verbales: ver cómo ella recibe tablillas (*Am.3.14.31*), cómo el colchón está sospechosamente hundido por el centro (*Am.3.14.32*), los cabellos desordenados de ella (*Am.3.14.33*) e incluso el cuello marcado por los dientes del amado (*Am.3.14.34*). Como reacción psicósomática, que podríamos considerar una inversión del pasaje patológico de Safo (Sapph.31), aquí el implacable sentimiento de amor se revuelve con el de odiar quererla (*Am.3.3.37-38*), *mens abit et morior quotiens*

pecasse fateris, / porque meos artus frigida gutta fluit, “se me va la cabeza y me muero cuantas veces confiesas haber sido infiel, y por mis miembros corre un sudor frío”. El odiar y querer a la vez sacuden al amante, condenado a quererla (*Am.3.14.39*): *tunc amo, tunc odi frustra quod amare necesse est*, “ora te amo, ora te odio porque estoy obligado a amarte en vano”. Estos versos son importantes por ser la asunción y el punto de inflexión en la masculinidad ovidiana: Ovidio reconoce que está condenado a amar a Corina pero no lo hará a cualquier precio, asume sus infidelidades pero quiere que, cuando ella esté con él, parezca que es el único.

Desconocemos la respuesta que le daría Corina a Ovidio, situación motivada quizá por ciertas dinámicas sociales respecto a la mujer (cfr. pág. 35). Nuestra lectura lineal de *Amores* concluye con el colofón de la obra, programático (*Am.3.15*). El sulmonense parece rendir la elegía erótica, pues le exige a Venus buscar un nuevo *vates* (*Am.3.15.1*), ¿Ovidio está entonces rindiendo su condición de soldado amante? Eso parece: la ficción de Corina se deshace con el final del viaje elegíaco de Ovidio. La súplica de él para que ella finja la fidelidad que lleva buscando toda la obra parece condenarle finalmente.

4. Conclusiones

Volviendo a las preguntas que hemos planteado al principio de nuestra lectura lineal, ¿cómo se presenta la masculinidad en general y la de Ovidio en concreto? *Amores* se puede leer, en una lectura lineal, como el crecimiento, auge y decadencia de la relación extramatrimonial entre el yo narrador y Corina. Así, encontramos un prisma muy concreto para ver cómo era la masculinidad en la Roma del siglo I a.C., importantísimo caldo de cultivo para los cambios, y del Principado en concreto. El yo narrador y poético —y, en principio, no Ovidio como personaje histórico— construye amoríos probablemente ficticios dentro de las convenciones del género literario de la elegía erótica latina, ficticios pero verosímiles y que tuvieron su difusión según leemos dentro de la misma obra, es decir, existían el tipo de relaciones de *Amores* aunque Ovidio nunca llegara a experimentarlas él mismo.

La persecución del triunfo sobre Corina impulsa una historia de amor(es) que nada tiene que ver con las uniones políticas a través del matrimonio como institución tradicional, sino con una forma diferente de entender y vivir, aunque sea ficticiamente, la masculinidad. Hablamos de “amores” confeccionados a medida, Ovidio juega con los anonimatos de sus supuestas amadas. Alrededor de ambos hay, como vemos, una serie de personajes, la *third party* u órbitas que hemos explicado: esclavos, marido y otros amantes en el caso de ella, otras amadas o compañeras sexuales en el caso de él.

La masculinidad ovidiana se manifiesta entonces desde el primer momento: queda sometida, primero, al propio dios Amor, luego también a la amada. No estamos ante una pasividad absoluta porque enarbolar las armas de Amor exige cierta actividad, hay que acometer contra los enemigos (los otros amantes e incluso el esposo) y actuar como un espía que busca sortear al guardián. Esta actividad y la entrega absoluta tienen un propósito, esperan como contrapartida la fidelidad de la amada.

Como consecuencia, la masculinidad hegemónica romana, la de la *virtus* del *miles romanus*, no queda realmente desplazada, se funde en una nueva versión, diferente pero igualmente violenta. De este modo, por una parte, Ovidio se presenta en su propia ficción como un personaje pasivo pero no tanto, pues también es un hombre hambriento en lo sexual y capaz de agredir a la amada que no le da lo que quiere, superado por el *furor*. El amante anhela la fidelidad propia de un matrimonio sin estar

en ningún momento casados. Por otra parte, Corina también despliega en cierto momento sus celos, con el caso de la esclava Cipasis.

Ni Ovidio ni Corina en *Amores* son prototipos de romanos republicanos tradicionales, ejemplos de *vir* y de matrona, ni su relación es convencional, sometida a los celos, a las súplicas y a la violencia arrepentida. Él va desgastándose progresivamente: declara que solo canta a Corina pero luego tiene su “desliz” confesado con la esclava Cipasis y otros no confesados, convertido en un salvaje Príapo que sucumbe a cualquier mujer. Ovidio está dispuesto a todo tipo de estratagemas para lograr ese ansiado encuentro con la amada, cuya presencia reduce toda esa energía activa que ha llevado hasta allí al soldado amante. Ovidio empequeñece ante Corina, se convierte en su *servus*. La actividad tan propia del *vir*, la guerra, ahora, durante la *pax augustea*, se traslada al ámbito del cortejo y del dormitorio, caracterizado como un auténtico conflicto bélico: los demás posibles amantes de ella contra Ovidio, quien solo puede entregarle los versos de su obra.

Se llega a producir el triunfo de Ovidio pero, ¿hasta qué punto? Corina se sienta en el regazo del poeta, le presta la atención que tanto ansiaba, pero enseguida el yo poético nos devuelve a la cruel realidad: Corina debe terminar el embarazo causado por él mismo. A partir de este particular triunfo, la decepción amorosa va acrecentándose, deformando el comportamiento del amante mientras se encamina al mundo real; el fin de la elegía se aproxima, el Ovidio poeta y *amator* se retuerce en su sentimentalidad y la belleza de la amada permanece cruelmente inalterada. Ante ella, él queda desarmado y sumido en una tensa pasividad que solo estalla para reprochar y castigar.

Una vez que Ovidio asume la naturaleza de su relación con Corina y es consciente de que no puede dejar de amarla, el poeta idea un *foedus amoris* conveniente para las dos partes: no impone, acepta, asume y propone un nuevo modelo de relación o, al menos, de actitud para Corina. Esto demuestra en gran medida que estamos ante una masculinidad proteica, el Ovidio de comienzos de *Amores* habría arremetido contra Corina por las pruebas no verbales de infidelidad, pero hay un cambio: Ovidio se ha agotado de la antigua dinámica amorosa y, todavía dentro de su voluntad de morir por amor, decide establecer una que supusiera seguir queriéndola sin sufrir tanto.

En definitiva, la elegía en manos de Ovidio se convierte en el vehículo de expresión no de una nueva masculinidad, sino de una diferente, resultado de una metamorfosis que se enmarca dentro del patriarcado en general y de la hegemonía marcial del hombre en concreto. Se trata de una masculinidad cuantitativamente diferente, menos preocupada por demostrar su hombría, sometida al dios Amor-Cupido y a su propia amada, que quita y da. Frente a la masculinidad hegemónica obsesionada por la comprobación una y otra vez de la actividad heterosexual, el yo elegíaco ovidiano deja eso de lado para obsesionarse con conseguir el compromiso activo por parte de ella, un tratado imposible que le asegure la paz frente al resto de amantes.

Una vez que se produce la revelación de esta imposibilidad, al yo poético de *Amores* solo le queda asumirlo: la fidelidad de Corina solo puede ser ficticia, igual que la propia ficción que él ha desarrollado alrededor de su persona en el género de la elegía. La constante búsqueda de esa fidelidad coincide con la aventura literaria de Ovidio en la elegía erótica latina: como si de un enrevesado juego literario se tratase, el mismo golpe de realidad provoca que Ovidio decida renunciar a seguir siendo la *praeda recens* del género elegíaco, el hombre siempre herido.

Bibliografía

Ediciones, comentarios y traducciones

- BAEZA ANGULO, E. (2005): *Ovidius. Tristia*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BOOTH, J. (1991): *Ovidius. Amores II*, Warminster, Aris & Phillips Ltd.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1989): *Ovidius. Amores, Arte de Amar, Sobre la cosmética del rostro femenino, Remedios contra el amor*, Madrid, Gredos.
- GARBUGINO, G. (1998): *Sallustius. La congiura di Catilina*, Nápoles, Loffredo.
- MCKEOWN, J. C. (1987): *Ovidius. Amores: text, prolegomena and commentary in four volumes. Vol. I*, Liverpool, Francis Cairns.
- MCKEOWN, J. C. (1989): *Ovidius. Amores: text, prolegomena and commentary in four volumes. Vol. II*, Liverpool, Francis Cairns.
- MCKEOWN, J. C. (1998): *Ovidius. Amores: text, prolegomena and commentary in four volumes. Vol. III*, Liverpool, Francis Cairns.
- SHOWEMAN, G. (1986): *Ovidius. Amores*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

Estudios

- ALVAR EZQUERRA, A. (1997): “La elegía latina entre la república y el siglo de Augusto” en C. Codoñer (ed.), *Historia de la literatura latina*, Madrid, Cátedra, 1997, 191-212.
- BADIAN, E. (1985): “A Phantom Marriage Law”, *Philologus* 129, 1-2, 82-98.
- BADIAN, E. (1996): “Triumph” en S. Hornblower y A. Spawforth (eds.), *Oxford Classical Dictionary: The ultimate reference work of the classical world. Third edition*, Oxford, Clarendon Press, 1554.
- BOOTH, J. (2009): “The *Amores*: Ovid Making Love” en P. E. Knox (ed.), *A companion to Ovid*, Blackwell Publishing Ltd, Malden (Estados Unidos), 61-77.

- CANTARELLA, E. (2016): “Women and Patriarchy in Roman Law” en P. J. Du Plessis, C. Ando, and K. Tuori (eds.), *The Oxford Handbook of Roman Law and Society*, Oxford, Oxford University Press, 419-431.
- CHRYSTAL, P. (2017): *In bed with the Romans*, Gloucestershire (Reino Unido), Amberley.
- CONNELL, R. W. (2003): *Masculinidades*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- FERNÁNDEZ CORTE, J. C. (1997): “Catulo y los poetas neotéricos” en Carmen Codoñer (ed.), *Historia de la Literatura Latina*, Madrid, Cátedra, 109-122.
- FOUCAULT, M. (2003): *La historia de la sexualidad II: El uso de los placeres*, Buenos Aires (et al.), Siglo veintiuno (= *Histoire de la sexualité II: L’Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984).
- GRIMAL, P. (2000): *El amor en la Roma antigua*, Javier Palacio Tauste (trad.), Barcelona, Paidós (= *L’amour à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 1988).
- HARRISON, S. (2002): “Ovid and genre: evolutions of an elegist” en P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge (Reino Unido), Cambridge University Press, 79-94.
- *Inscriptiones Latinae Liberae Rei Publicae*, A. Degraasi (ed.), vol. 1² (1965), 2 (1963).
- LIVELEY, G. (2012): “Narratology in Roman Elegy” en B. K. Gold. (ed.), *A Companion to Roman Love Elegy*, Malden (Massachusetts), Oxford (Reino Unido), Blackwell Publishing Ltd, 410-425.
- KEITH, A. (2009): “Sexuality and Gender” en P. E. Knox (ed.), *A companion to Ovid*, Blackwell Publishing Ltd, Malden (Estados Unidos), 355-369.
- KENNEY, E. J. (2002): “Ovid’s language and style” en B. W. Boyd (ed.), *Brill’s Companion to Ovid*, Leiden (et al.), Brill, 27-90.
- KNOX, P. E. (2004): “Niklas Holzberg, Ovid: The Poet and His Work, trans. G.M. Goshgarian”, *Classical Philology* 99, 3, 275-278.
- MARROU, H. I., (2000): *Historia de la educación en la Antigüedad*, Madrid, Akal.
- McDONNELL, M. A. (2006): *Roman manliness: virtus and the Roman Republic*, Cambridge (Reino Unido), Cambridge University Press.
- MCGINN, T. A. J. (1991): “Concubinage and the Lex Iulia on Adultery”, *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)* 121, 335-375.

- SHARROCK, A. (2002): “Gender and Sexuality” en P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge (Reino Unido), Cambridge University Press, 95-107.
- SHARROCK, A. (2002): “Ovid and the discourses of love: the amatory works” en P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge (Reino Unido), Cambridge University Press, 150-162.
- VON ALBRECHT, M. (1997): *Historia de la literatura romana: Desde Andrónico hasta Boecio*, vol. I, Herder, Barcelona.
- VON ALBRECHT, M. (2001): “Los Amores de Ovidio y el conjunto de su obra” en *Myrtia* 16, 173-185.
- WEIDEN BOYD, B. (2006): “The Death of Corinna’s Parrot” en P. Knox (ed.), *Oxford Readings in Ovid*, Oxford (Nueva York), Oxford University Press, 205-216.